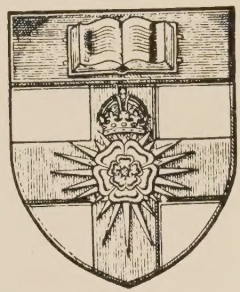
ML



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY
SHL
WITHDRAWN

29 JUL 1982

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/studia-musicologica_1961-1962_1-2

Studia Musicologica

Academiae Scientiarum Hungaricae

ADIUVANTIBUS

D. BARTHA, Z. GÁRDONYI, J. MARÓTHY,
B. RAJECZKY, B. SZABOLCSI, J. UJFALUSSY

REDIGIT

Z. KODÁLY

TOMUS I

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST
1961

SHL
WITHDRAWN

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor
A kézirat nyomdába érkezett: 1960. XII. 19 — Terjedelem: 19,50 (A/5) ív, 118 ábra

1960.52630 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

Préambule

La revue musicologique de l'Académie des Sciences de Hongrie «Studia Musicologica» paraître deux fois par an: elle publie des études portant sur les rapports de caractère international de la musicologie hongroise. Elle s'occupe de tout ce qui a trait à la musicographie hongroise ou écrite en Hongrie, et contribue sur le plan hongrois à la discussion des problèmes de musicographie générale. Elle consacre une rubrique aux autographes et aux copies contemporaines de compositeurs étrangers existant dans les bibliothèques et autres collections publiques de Hongrie, et en publie des notices thématiques. A partir de la deuxième année, elle fera connaître les collections dans leur totalité. Elle suit avec attention les publications internationales. Elle reproduit volontiers des études étrangères qui présentent certains rapports avec la musique hongroise ou avec celle d'Europe centrale et orientale.

La Rédaction

Zur Einführung

Die »Studia Musicologica« ist das musikwissenschaftliche Organ der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Sie erscheint jährlich zweimal und bringt Abhandlungen der ungarischen Musikwissenschaft von internationalem Interesse. Sie befaßt sich mit allem, was auf die ungarische oder ungarländische Musikgeschichte Bezug hat und von ungarischer Seite zur Erörterung allgemeiner musikgeschichtlicher Probleme beitragen kann. Besondere Aufmerksamkeit widmet sie den in ungarischen Bibliotheken und anderen öffentlichen Sammlungen aufbewahrten Autographen international bekannter Meister. Von diesen sollen auch zusammenfassende Berichte bzw. thematische Verzeichnisse mitgeteilt werden. Die Zeitschrift will auch den internationalen Veröffentlichungen ihre Aufmerksamkeit widmen. Sie ist gerne bereit, ausländische Abhandlungen, die sich auf die ungarische oder auf die mittel- und osteuropäische Musik beziehen, zu veröffentlichen.

Die Schriftleitung

Opening Announcement

The "Studia Musicologica" is the periodical of the Hungarian Academy of Sciences. It is published twice annually. It carries articles on Hungarian musicology that have international interest. It deals with everything that is connected with the history of Hungarian music and from a Hungarian standpoint contributes to questions of universal music history. It devotes a column to manuscripts of foreign composers that are to be found in Hungarian libraries and other public collections. The periodical also publishes thematic notes resp. comprehensive reviews on them. It will carry reviews of international publications and will be pleased to publish foreign papers which show a connection with Hungarian, or Central and East European music.

The Editors

Введение

Журнал Академии Наук Венгрии «Studia Musicologica» *выходит два раза в год. В нем публикуются научные трактаты венгерских и зарубежных ученых из области венгерской и общчей музыкологии. Кроме этого, в журнале публикуются автографии иностранных композиторов, находящиеся в венгерских библиотеках и других коллекционных материалах, и дается их тематический список.*

Журнал «Studia Musicologica» *охотно помещает трактаты иностранных мулыкологов, в которых дискутируется связь с венгерской, или со средне- и восточно-европейской музыкой.*

Редакция

The Tasks of Musicology in Hungary

by

Z. Kodály

In 1951 the Hungarian Academy of Sciences formed a committee on musicology. Its aim is to organize the scattered musicological efforts, as well as to prepare the most important publications for the press, through a suitable division of labour. It is guided by the recognition that just as folk-music research cannot exist without a general basic knowledge of the history of music, so the history of music cannot dispense with the results of folk-music research. This applies particularly to our country, where the number of written records is very scarce. But even abroad the historical importance of oral tradition is being increasingly recognized, and parallel with the growing attention devoted to the history of a given people, the history of music is on the way to being supplemented by the historical background of folk music hitherto neglected.

It hardly calls for explanation that in this respect our musical history finds itself in a special position. We have so few written data relating to ancient Hungarian music that the concept of Hungarian music history cannot be complete without folk music. Just as popular language, in many respects, is identical with the language of long past ages, folk music, too, must make up for the lacking records of its history. From an artistic point of view folk music means more to us than to nations which created a musical style of their own already several centuries ago. In those countries folk music was assimilated by art music and that is the reason why, for example, a German musician can find in Bach or Beethoven that which we can seek as yet only in our villages: the organic life of a national tradition.

Thus, we must take life as our point of departure — the living Present, which is not always easily recognizable, — and then make our way slowly backwards, penetrating more remote ages, into which this Present is still casting its light and which, we trust, it will illuminate always farther and farther. An old manuscript means little to the man who is unable to

connect it with life. Though our ancient records are few in number, let us grieve less over what we lack and rejoice more at what we possess. Let us rejoice happy that we are sons of a nation which still has a living tradition; that the more precious half of the "Monumenta" of Hungarian music, far from being buried in libraries, is very much alive; and that we are living in an age which the Western peoples — as far as they themselves are concerned — can now only reconstruct. As contemporaries, eye- and ear-witnesses, we are able to observe this age. Hungarian music historians must not be content with research in libraries; they must identify themselves with the spirit of the musical life of the people, and by doing so, they will already have taken a step into the past, because the past is a living constituent of the present. Foreign culture can prove fertile only if it strikes roots in the culture of the people.

Of course, Hungarian scholars must gird themselves with the whole armoury of foreign musicology. In doing so, they will be able to enrich the world of science with new achievements and turn to their own profit all that which is specific in the musical culture of Hungary and different from the development in Europe. Even in the realm of science the lack of a powerful, comprehensive grasp makes creative work impossible. A petty matter of detail, too, is brought to light differently by a man who is continuously conscious of the whole.

The first Hungarian musicological works were born in the reform era, during the twenties and thirties of the last century. As regards both research in folk music and the history of music, the plans conceived at that time materialized slowly, and only in part. Not only did István Széchenyi not live to see the essence of all his reformist endeavours realized — his fervent desire that "nine million faithful serfs" should rise from slavery to a life more worthy of man — but this wish of his came true only a long time after his death. Similarly, Széchenyi's Academy was unable, during the century of its existence, to meet all its commitments towards the people. Already in 1833 it had, for instance, decided to publish folk songs, but 120 years had to elapse before the Academy could proceed to put its resolution into effect.

Why was this so? The answer is provided by the history of these 120 years. The collapse of the struggle for independence destroyed many a splendid initiative, and it had its influence also on the fate of folk music. The musical scores gathered through the first collecting activity got lost, yet if these had been published at that time, the voice of the people would have been heard in music a half century earlier. The few imperfect collections

published from 1851 on were unable to fulfil this mission, and the development of music fell far behind that of literature. The impetus of the reform era was exhausted, and the mighty surge of the popular trend was succeeded by an estrangement from the people, which was naturally also felt in the realm of music. Parallel with the imitations of Petőfi in literature, an urban folk song was born, but without a Petőfi in music.

This trend drove the genuine folk song back into the village, from where it had hardly begun to radiate; in fact, the "popular song" even made headway towards the village, through the so-called folk-plays (a kind of vaudeville) and through the gypsies. Ultimately, however, it reached an impasse; in half a century its forms lost their vitality.

Besides, it diverted the public attention from the genuine folk song for a long time. The folk song had to be discovered anew, it had to revert again to its abandoned basis and start once more from where it had begun to sally forth so dynamically in 1848, and to which 1867 not only failed to provide the continuation but actually reversed the trend. Indeed, if we want to make a nation of the people, we must start by making its music its common property. This is in the interest of the further development of our music, of our whole public musical education and of science alike.

The Hungarian Academy of Sciences also understood this when in 1933, that is 100 years after its first resolution, it decided once more to publish a scientific collection of folk songs. The fulfilment was again delayed, this time by the apocalyptic din of arms. From 1934 till his death in October 1940, Béla Bartók participated in the preliminary work, but he did not live to see the birth of the "Corpus Musicae Popularis Hungaricae". The first volume of the Corpus was published in 1951; four further volumes have followed since.

Both the practical and the scientific import of this series is outstanding; among other things, it makes possible for the first time the inception of serious activity in the field of comparative musicology. This discipline is still in its initial stage in Hungary; what it was able to do up to now — on the basis of recent collections made accessible — was to point to the music of certain Soviet peoples, and to the indisputable common ancient characteristics in this music. A systematic elaboration of comparative musicology is still a task of the future, but by now we have reached a stage where the collecting activity undertaken on the spot by some of our young scholars is contributing to a better understanding of the music of these far away East European and Asian peoples.

It is essential to engage in uninterrupted collecting also at home; we cannot, as yet, speak of the systematic completion of our collecting work,

although the number of melodies recorded on paper so far has amounted already to some fourty thousand. On the one hand, we must learn still more about the life, the evolution and changes, of the folk song, and on the other hand — by seeking out and publishing the written sources — our main task lies in revealing and comparing with living traditions, the ancient traditions of the musical creations and the musical culture of bygone centuries.

During the past decade, Hungarian musical science has taken the first steps in both directions. Now that with the assistance of the Hungarian Academy of Sciences it has reached the stage where it can, within the frame of a review published in foreign languages, regularly inform the world of international musicology about the results of its activity, it does so in the hope that its voice shall be heard and strike a sympathetic chord in every land.

La situation de la musicologie hongroise

par

B. Szabolcsi

La naissance d'une revue académique de langue étrangère consacrée à la musicologie hongroise revêt la valeur d'un symbole hautement significatif dans le développement de notre science. Les travaux approfondis qui marquent les quinze années écoulées depuis 1945, les perspectives nouvelles et les résultats acquis lui confèrent, en effet, une importance particulière. Les tâches accomplies et les lacunes comblées pendant cette période de 15 années étaient l'héritage de 150 ans. On comprendra la véritable signification de ce progrès si l'on considère qu'il a été inauguré par l'action de Béla Bartók et de Zoltán Kodály, commencée en 1905, action qui, bien qu'elle se trouvât, en 1945, à l'origine de quarante années de travaux d'importance fondamentale, ne put s'éclore dans toute sa grandeur et dans toute sa richesse que depuis ces quinze dernières années. L'initiative grandiose de Bartók et de Kodály, à laquelle on doit non seulement la découverte de la musique populaire hongroise, mais encore son établissement comme base de la recherche historique, du travail scientifique, de la création de grandes oeuvres musicales et de l'éducation pratique, n'a pu s'imposer jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, précisément en ce qui concerne son apport scientifique, que dans un milieu relativement restreint d'artistes et de savants. De graves obstacles de caractère social l'empêchaient jusqu'alors d'exercer sa véritable influence; la majeure partie de nos chansons populaires même était inaccessible. L'émigration tragique et la mort prématurée de Béla Bartók, ainsi que le départ d'un grand nombre de musicologues hongrois pour l'étranger furent autant de pertes très lourdes pour la musicographie hongroise. La situation était d'autant plus grave que les possibilités de publication étaient très restreintes et que le travail scientifique n'éveillait pratiquement aucun écho dans le pays. Mais on peut dire, en général, que les milieux scientifiques et les critiques eux-mêmes ne se rendaient pas suffisamment compte des responsabilités qui leur incombai-

ent, pas plus d'ailleurs que des tâches qui les attendaient, découlant pour ainsi dire d'elles-mêmes du fait de la mise à jour progressive de notre patrimoine de musique populaire. L'insuffisance de l'éducation musicale du type ancien se manifestait sur presque toute la ligne et paralysait pendant longtemps — pour ne pas dire jusqu'à nos jours — l'approfondissement du travail scientifique. Il est facile, en lisant les revues de musicologie parues dans les premières années après la fin de la guerre, d'y reconnaître toutes ces faiblesses dans l'hésitation, dans l'indécision et aussi dans l'éclecticisme, propres alors à ce genre de travaux. La volonté de cultiver les traditions antiques, la recherche d'orientations nouvelles, les premières traductions d'études soviétiques, l'herméneutique de méthodes anciennes et les velléités d'éducation d'un public nouveau: tout cela se mélange chaotiquement dans cette littérature. L'année 1951 marqua un tournant décisif, par la tentative sérieuse dans le sens d'un travail scientifique organisé et même collectif, en même temps que furent fondés le Comité de Musicologie et le Groupe de Recherches de Musique Populaire, sous l'égide de l'Académie des Sciences de Hongrie, sans parler d'une chaire de musicologie au Conservatoire de Budapest et de la section scientifique de la Fédération des Artistes Musiciens. On put alors entreprendre la formation académique des jeunes musicologues. Ce fut le commencement de la publication des deux séries parallèles du Corpus Musicae Popularis Hungaricae et des Études Musicologiques, qui comprennent déjà l'une cinq et l'autre huit volumes puissants. On put alors entreprendre la mise à jour des monuments anciens de la musique hongroise, de la vie des grands maîtres hongrois anciens et du folklore musical. On passa ensuite à une analyse moderne des attaches hongroises des classiques européens et des événements fondamentaux de l'histoire de la musique, ainsi qu'à une exposition nouvelle de la vie musicale ancienne et moderne; enfin les chercheurs firent les premiers pas vers l'établissement des assises d'une musicologie à armature marxiste. Les publications sont nombreuses et intéressantes; elles embrassent un domaine très étendu. Signalons, parmi elles, l'édition de la collection de chansons populaires de János Arany par Zoltán Kodály, celle d'Ádám Pálóczi—Horváth par Dénes Bartha, celle des hymnes et séquences hongroises du Moyen-âge par Benjámin Rajeczky, celle des mélodies hongroises du XVIe siècle par Kálmán Csomasz—Tóth, ainsi que les monographies fort originales et très importantes, comme celle de Dénes Bartha et László Somfai sur Haydn et de János Maróthy sur la formation de la chanson populaire en Europe; il y a aussi des publications relatives à l'histoire comparée de la chanson populaire, qui se rattachent aux

noms de László Lajtha, Lajos Vargyas, György Kerényi, Pál Járdányi, László Vikár, etc., etc. Il conviendra de signaler encore les résultats de nos recherches sur Bartók et Liszt, les études de János Demény, József Ujfalussy, Ernő Lendvai, István Szelényi, Zoltán Gárdonyi, Ervin Major et autres. Nous aimerions cependant mettre cette fois-ci l'accent sur l'exposé de questions de principe, au lieu de nous attarder à l'énumération des travaux publiés. Et voici le moment de revenir à ce que nous avons appelé, à propos des difficultés que l'on peut relever dans notre vie musicale, l'insuffisance de l'éducation musicale du type ancien.

Quelle est la leçon qui se dégage des nombreuses préoccupations, tâches et exigences qui se dressent, depuis 1945, devant nos savants, nos chercheurs folkloristes, devant les musicologues, les critiques et les enseignants? Tout d'abord, il est un fait établi que notre discipline ne saurait vivre en vase clos, mais qu'elle se doit d'entretenir des rapports suivis avec d'autres domaines; elle doit, de plus, dans sa propre enceinte, savoir surmonter tous les obstacles dressés par une mesquine technicité. La mentalité du type ancien s'efforce d'établir des cloisons et des différenciations; elle oppose l'histoire au folklore, la philologie à la critique moderne, la recherche des sources à l'interprétation, la musique savante à la musique populaire, la tradition hongroise à celle des autres peuples, le programme scientifique aux tâches de vulgarisation et d'enseignement. D'autre part, force fut au travail scientifique moderne de reconnaître, à la lumière de l'expérience directe, l'insuffisance de ses méthodes, aussi bien en face des questions de détail que devant les problèmes d'ordre général. En rencontrant à une discussion de métrique des historiens de la littérature, à une conférence de dramaturgie des philosophes, à un débat sur les civilisations préhistoriques des historiens, nous pouvions constater que nous avions un très grand besoin de profiter de leurs méthodes et de leurs résultats. En effet, nos folkloristes reconnaissent désormais sans conteste que l'ethnographie, l'histoire du peuplement et la linguistique constituent des composantes tout aussi indispensables de leurs travaux que l'histoire comparée des mélodies, celle des danses, ou celle des moeurs. Tous ceux qui étudient la musique du Moyen-âge hongrois doivent faire connaissance des catégories musicales et de la littérature du Moyen-âge tout entier; ceux qui analysent les monuments de la civilisation seigneuriale du XVIIIe siècle doivent fouiller les archives européennes, les publications sur l'histoire de l'opéra et du théâtre et même la masse infinie des documents contemporains relatifs à l'histoire des beaux-arts. Ceux qui étudient le passé de la musique de danse hon-

groise ne peuvent faire un pas sans la connaissance des sources historiques et folkloriques des peuples voisins; ceux qui entendent démêler les couches anciennes de notre musique populaire sont sans cesse freinés par les lacunes de la documentation archéologique et linguistique. Nous pourrions continuer par d'autres exemples, pour aboutir toujours au même résultat: nos connaissances et nos méthodes employées jusqu'à présent sont insuffisantes et partout, dans tous les domaines, il nous faut découvrir les moyens de les élargir et de les étendre, de relier les spécialités entre elles et de surmonter toutes les délimitations trop rigides. Il n'est plus possible de prétendre que l'on a compris et mis à jour une époque quelconque de l'histoire de la musique, sans avoir compris et mis à jour les ressorts profonds de cette époque; on ne saurait plus examiner, comme l'a démontré Zoltán Kodály, la musique populaire et la musique savante l'une sans l'autre; on ne peut comprendre la musique populaire hongroise — nous le savons depuis Bartók — sans avoir compris celle des autres peuples et surtout celle de nos voisins, moins encore l'histoire de la musique hongroise elle-même sans la connaissance du passé musical de l'Europe et de l'Asie. Le passé demeure indéchiffrable pour nous si nous ne le confrontons pas avec le présent, tout comme le présent si nous n'avons pas compris et vécu le temps d'hier. Nous sommes exigeants et cela est bien. Kodály et Bartók aussi exigeaient beaucoup de nous; la vie et la société d'aujourd'hui exigent encore davantage des générations nouvelles de savants.

Nous ne saurions assez insister sur l'importance décisive du caractère *international* de notre science, qui domine, en dépit de sa haute signification nationale. Les dix congrès internationaux auxquels nos musicologues ont pu participer, non sans résultats d'ailleurs, depuis la fin de la guerre, les douze pays qui se sont fait représenter, l'année dernière, à la rencontre dédiée à la mémoire de Haydn, ainsi que ce premier congrès de la musicologie hongroise nous ont démontré une vérité importante: la condition première de la musicologie hongroise est de vivre, de se développer et de se faire valoir dans le réseau de ses relations internationales, produisant des résultats de portée internationale. L'ouvrage de Zoltán Kodály sur la musique populaire hongroise sera offert au public international en allemand, en russe et en anglais. Les chercheurs hongrois, roumains et slovaque coopèrent à retrouver et à réunir la correspondance de Béla Bartók et, tout récemment, l'Académie des Sciences de Bratislava a entrepris la publication de la grande collection de chansons populaires slovaques de Bartók; nos musicologues prennent part aux recherches concernant les oeuvres des maîtres autrichiens et italiens du

XVIIIe siècle et l'édition complète des oeuvres de Franz Liszt se poursuivra bientôt, sous le signe de la coopération hungaro-allemande. Nous nous devons de trouver un acoès sans cesse plus large au public international, d'autant plus que nous sommes convaincus qu'il existe en musicologie des problèmes nombreux dont il appartient à la recherche hongroise de fournir la solution.

Certes, il reste encore d'importantes lacunes à combler. Notre science ne possède encore ni institut académique, ni chaire universitaire, ni musée. La naissance de notre revue est cependant un départ encourageant, qui nous permettra non seulement d'établir des rapports avec l'étranger, mais qui exercera aussi un effet vivifiant sur nos travaux, puisqu'il nous donne une conscience plus élevée des responsabilités qui nous incombent, tout autant à l'égard de la vie scientifique hongroise que devant celle de l'étranger.

Spätmittelalterliche Organalkunst in Ungarn

von

B. Rajeczky

Nach den 1930er Jahren, als Gombosi, Szabolcsi und Bartha die Notenbestände der alten ungarischen Musik so weit gesichtet und bewertet haben, daß sowohl die Übersicht einzelner Epochen, als auch die Koordinierung der Ergebnisse durchgeführt werden konnte,[1] galt es als bedauerliche, aber feste Tatsache, daß die ungarische mittelalterliche mehrstimmige Musikübung, so ruhmvolle Momente sie auch gehabt haben mag, mangels quellenmäßiger Überlieferung keiner wirklich konkreten Analyse unterzogen werden kann, von jedwedem Vergleich ganz zu schweigen. Wollte man diese Sachlage nicht als endgültig hinnehmen, so galt es, neue, noch nicht genug untersuchte Denkmäler in die Forschung einzubeziehen. Es ist das Verdienst des Liturgieforschers P. Radó, bei der Ergänzung und Revision der quellenkundlichen Arbeiten von Dankó, Knauz u. a. aus dem 19. Jh., sorgfältig auf die musikalischen Beziehungen der liturgischen Quellen aufmerksam gemacht zu haben.[2] Unter diesen liturgischen Hss finden wir zwei, welche auch mehrstimmige Stücke in Organumstil enthalten. Über ihren Inhalt erschien ein Bericht im J. 1950[3]; die eingehendere Besprechung wurde auf

[1] Gombosi, O.: *Vita mus. alla corte di Re Mattia*, Corvina 1929
— *Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Ägidien in Bártfa*, Festschr. J. Wolf, Bln 1929.
— *Die ältesten Denkmäler der mehrstimm. Vokalmus. aus Ungarn*. Ung. Jb. 1931.
Szabolcsi, B.: *A régi magy. zenetört. problémái*, Bp. 1924.
— *Probleme der alten ung. Musikgesch.*, ZfMw 1925—26.
— *A középk. magy. énekmondók kérdéséhez*, Bp. 1928.
— *Die ung. Spielleute des Mittelalters*, Abert-Gedenkschr. 1928.
— *A magy. z. tört. röv. összefoglalásban* (Gesch. d. ung. Musik in kurzer Zusammenfassung), Bp. 1934.
Bartha, D.: *Szalkai érsek zenei jegyzetei 1490-ből* (Das Musiklehrbuch einer ung. Klosterschule aus 1490), Musicologia Hung. I, Bp. 1934.

[2] Radó, P.: *A magy. középk. kótás kéziratai* (Die Musikhss des ung. Mittelalters), Magy. Zenei Szemle 1941.

[3] Rajeczky, B.: *Középk. zenénk 15. sz.-i emlékei* (Dokumente unserer mtlalt. Musik aus d. 15 Jh.), Énekszó 1950.

spätere Zeit verschoben in der Hoffnung, noch weitere Stücke aus einem dritten Kodex (Christl. Museum, Esztergom-Gran, Gesangbuch der Soror Clara Apponyi, 15. Jh.) zutage fördern zu können. Leider müssen wir uns aber damit abfinden, daß der Kodex seit dem Kriege verschollen ist, und uns begnügen, über die vorhandenen Kompositionen zu berichten. Weitere Funde mensuraler Musik aus dem 15—16. Jh. sollen in einem folgenden Artikel behandelt werden.

Unsere erste Quelle befindet sich in der Universitätsbibliothek von Budapest unter der Signatur A 107, im Katalog als Graduale bezeichnet. Sie ist eine Pergamenths. von 69 Bl. (54.2 × 36 cm), mit einigen später eingefügten Papierblättern, eine Sammelhs. gemischten Inhaltes aus dem 15—16. Jh. Sie enthält einige Festoffizien und Messen (Dedicatio, Praesentatio B. M. V., Fronleichnam, Totenmesse), Invitatorien, Ordinariumstücke. Ein Reimoffizium des hl. Bonaventura beweist, daß sie für ein Franziskanerkonvent geschrieben wurde. Die Schrift stammt von verschiedenen Händen; der letzte Schreiber gibt sich als »Franciscus de Hozora (heute Ozora unweit vom Plattensee) 1529« bekannt.[4] Die Notenschrift zeigt römische Quadratnoten aus dem 15. und gotische Noten aus dem 16. Jh.

Die einzelnen Teile der Hs sind nicht gleich vollständig: so ist z. B. nach dem Offizium des Praesentatio-Festes die Messe mit bloß einem Alleluja auf fol. 21 und einem Teil der darauffolgenden Sequenz Altissima providente auf fol. 21^{v} vertreten.[5] Für den Mangel an Vollständigkeit werden wir dadurch entschädigt, daß das Alleluja in der Form eines schön geschriebenen Diskantsatzes erhalten ist (Abb. 1).

Unser Alleluja, obwohl es sich nicht unter den von A. Geering[6] im mehrstimmigen Repertoire registrierten Stücken befindet, ist dem Stile nach vom deutsch-böhmischen Gebiet her wohlbekannt: es gehört zu den E-Melodien mit dem charakteristischen »anfänglichen Kreisen um den Ton E, wohin die Leittonführung F—E immer wieder zurückzwingt« einem »Typ, der in der späteren mittelalterlichen Melodik: Cantiones, Sequenzen, Alleluja, Lamentationen, aber auch in der weltlichen der Jenaer Liederhs nachweisbar ist«[7]; Stäblein zitiert davon eine Reihe Agnus Dei in MGG II und verweist dabei auch auf die ungarischen

[4] Radó, P.: *Index codicum liturgicorum manu script. Regni Hungariae,* 1941, Nr 93.
[5] Ausg. in: B. Rajeczky, *Melodiarium Hung. Med. Ae.*, Bp. 1956, Nr II. 22.
[6] Geering, A.: *Die Organa u. mehrstimm. Conductus in d. Hss des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jh.*, Bern 1952.
[7] Stäblein, B.: in MGG I. 150,

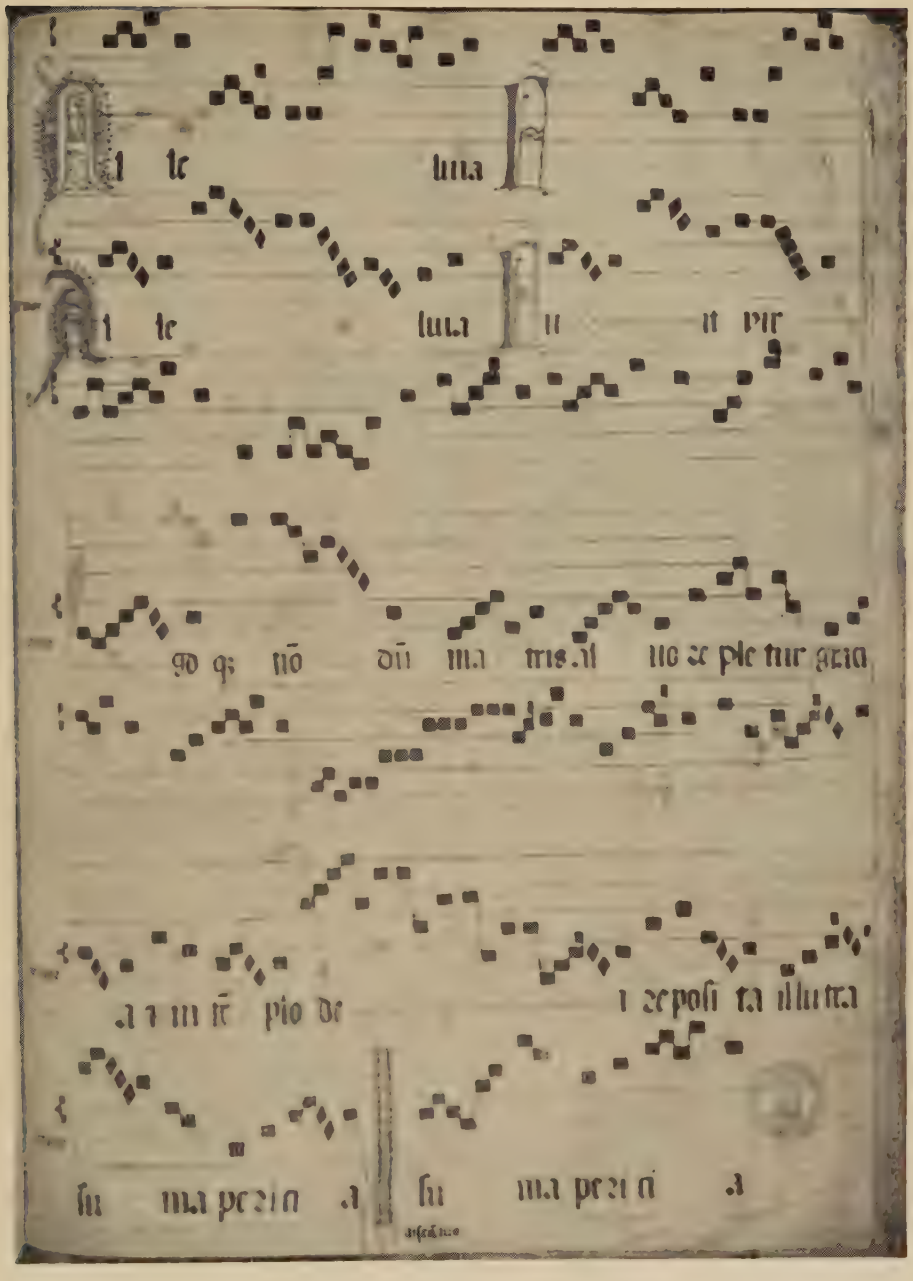
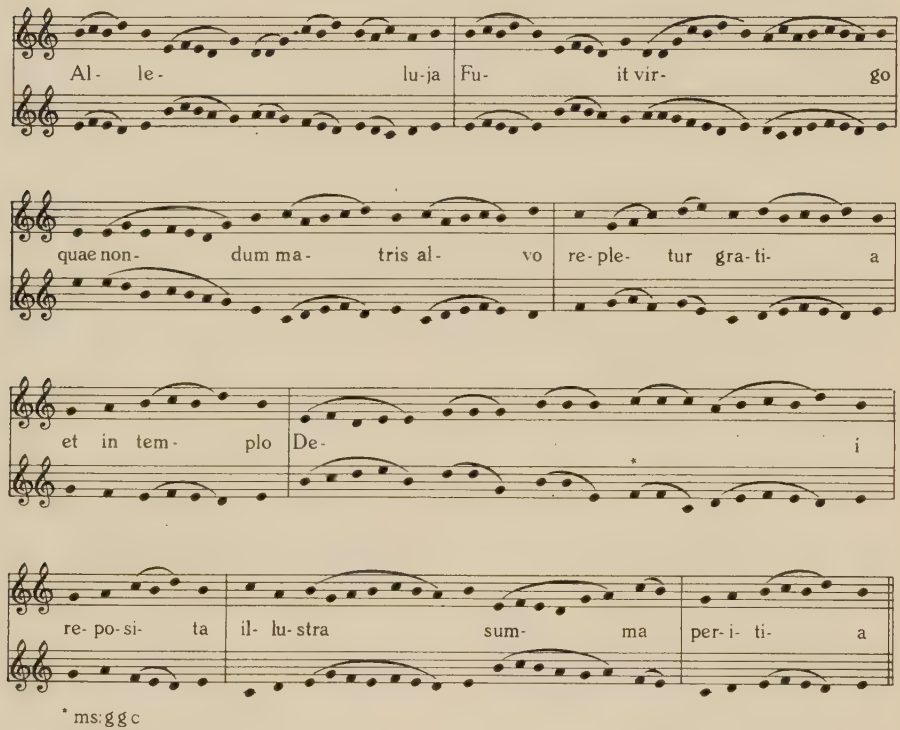


Abb. 1.

Gradualien Budapest, Bibl. Széchényi clmae 172[8] (aus Kassa—Kaschau—Košice, 16. Jh.), Esztergom (Gran), Dombibl. Mss I 3[9] und Esztergom, Dombibl. (ohne Sign.), Grad. des Kard. Thomas Bakócz, um 1500.[10]



Notenbeisp. 1

Der Faktur nach gehört das Alleluja zum improvisierten Diskant mit »homorhythmischem Kontrapunkt«,[11] mit dem gregorianische Melodien mehrstimmig ausgesetzt wurden. (Man darf überhaupt den ganzen Bestand, wie er bei GEERING überblickt werden kann, als etwas sorgfältigere Fixierungen dieser Improvisationspraxis ansehen.) Unser

[8] genauer: 172 a/b, ein Kodexpaar nahezu desselben Inhaltes, von derselben Hand geschrieben.

[9] nach tschechischer Vorlage für die Budaer königliche Kapelle des K. Wladislaus II. (1490—1516) geschrieben; ungarische Heilige in d. Litanei u. in d. Sequenzen. S. RADÓ, *Index* Nr. 141.

[10] nicht des Nic. Oláh, 1555. Der Kodex wurde in Eger (Erlau) geschrieben, als Bakócz noch Bischof von Eger war, und wurde von seinem Nachfolger im Bischofsitz Nic. Oláh — unvollendet — dem Dom v. Esztergom geschenkt. S. Radó, Index, Nr. 143.

[11] S. BUKOFZER, M.: Art. *Discantus* in MGG III.

Stück gehört zur strengen Richtung: Unisono, Quint- und Oktavverhältnisse wechseln in paralleler (durchschnittlich 2—3 Quinten, bis zu 7) und Gegenbewegung; Terzen kommen als Ausnahmen bloß zweimal vor. Die Unterstimme trägt durchgehend die Bezeichnung »Tenor«, während die Oberstimme erst in der letzten Zeile den Namen »Discantus« erhält. Zwar will demnach die Unterstimme als die »gregorianische Melodie« gelten, aber beim ersten Anblick müssen wir H. Federhofers Ansicht zustimmen, daß solche »Choralweisen« bereits in Hinblick auf eine derartige zweistimmige organale Ausführung erfunden worden sind (ein Verfahren, das später in der Barockzeit stilbestimmend wird).[12] Das oben erwähnte Grad. von Kassa weist eine Reihe solcher Melodien mit »Organa«-, »Organum«-Anweisung auf.[13]

Auf den Blättern 42—62^{v}, wo jetzt in gotischer Schrift das Fronleichnamsoffizium zu lesen ist, und auf Bl. 63 (leer) sieht man die verwaschenen Züge älterer, ausgekratzter Quadratnotenschrift, aus der nur mit Mühe zusammenhängende Partien herauszulesen sind. Sie stellen sich als die Lektionsserie der Weihnachtsmatutin heraus. Diese Lektionen gehören, wie aus Geerings Tabelle (S. 36) ersichtlich, zusammen mit den Alleluja-Versen zur jüngeren Schicht des Repertoires an (kein Beleg aus dem 12—13. Jh.). Wie die ausländischen Quellen, so bringt auch unser Kodex zu den einzelnen Abschnitten der Lektionen neue Melodien bzw. neue Satzweise, und der ganze Text ist notiert, d. h. die Serie ist »durchkomponiert«. In den einzelnen Formeln wird die Rezitation in Quinten durch melismatische Auszierung der Anfänge und Schlüße erweitert, oder auch die Rezitation mit Tongruppen und kurzen Melismen durchgesetzt. Infolge der Ausradierung und Überschreibung der betreffenden Blätter können wir nicht mehr als drei Formeln klar herauslesen: den Vers Loquimini (aus der Lektion Consolamini) fol. 55 (die Unterstimme eine Terz, dann eine Quint, fol. 55^{v} wieder eine Terz höher notiert, aber zweifellos das Gegenstück zu Wien, N. B. Hschr. Nr. 1894, fol. 44^{v}),[14] die Lektion Salvator noster (Sermo S. Leonis) fol. 58^{v} (Abb. 2). Da das Pergamentblatt zum Auskratzen zu dünn schien, wurden hier zwei Blätter zusammengeklebt; nach der Trennung derselben kamen nur diese vier Zeilen zum Vorschein (allerdings genug um festzu-

[12] *Ein Beispiel spätmtlalt. Organumpraxis in Vorau. Cod. 22.* (Aus Archiv u. Chronik 1950, S. 57.)

[13] All. Ave benedicta, 172/a, fol 247; All. Imperatrix egregia, 172/a, fol. 248, 172/b, fol. 313^{v}; All. Maria summumque coeli gaudium, 172/a, fol. 248^{v}, 172/b, fol. 314^{v}; All. Ab arce siderea, 172/b, fol. 317^{v}, 172/a, fol. 317^{v} unvollst.; Virga Yesse, 172/b, fol. 342^{v}; Haec est dies, 172/b, fol. 343^{v}.

[14] die Kopie verdanke ich H. Z. Falvy.

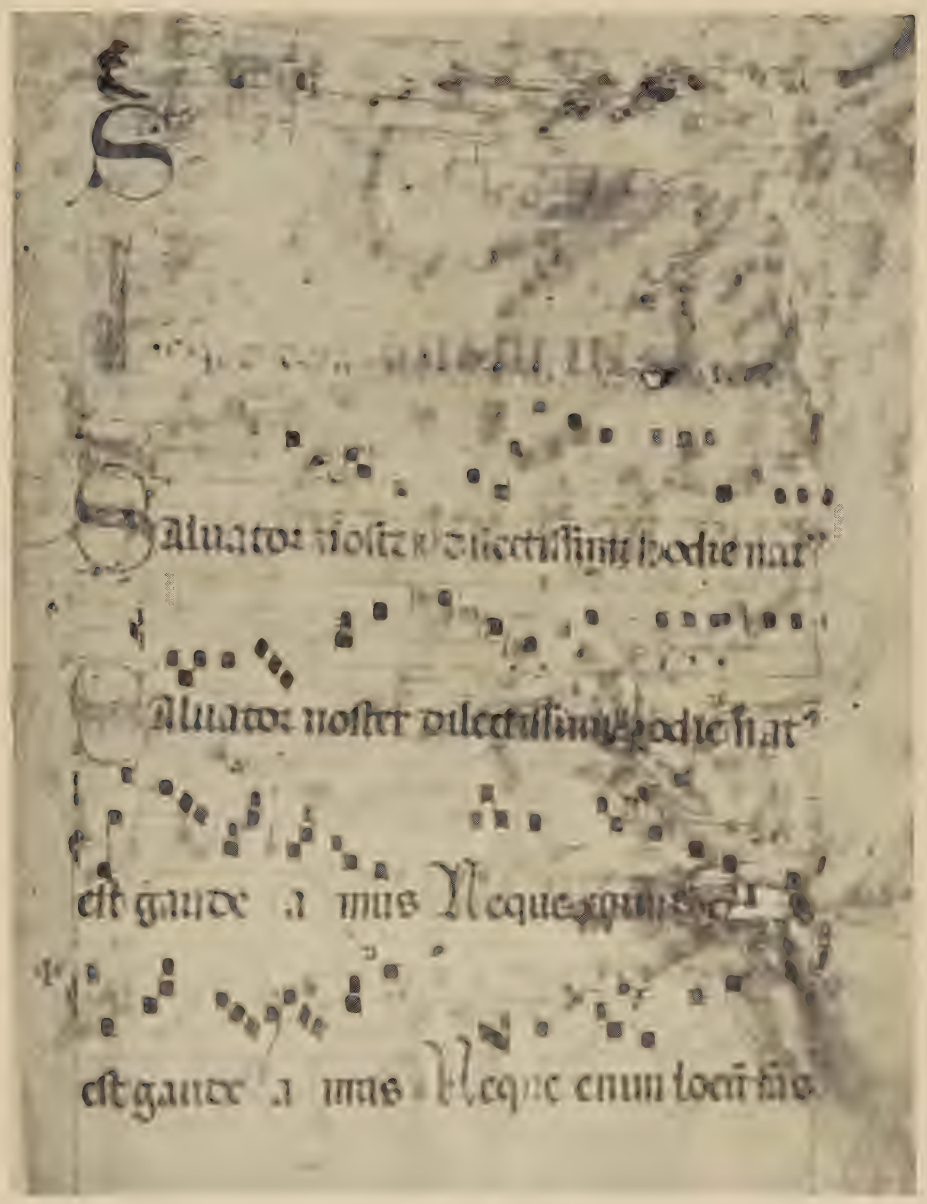
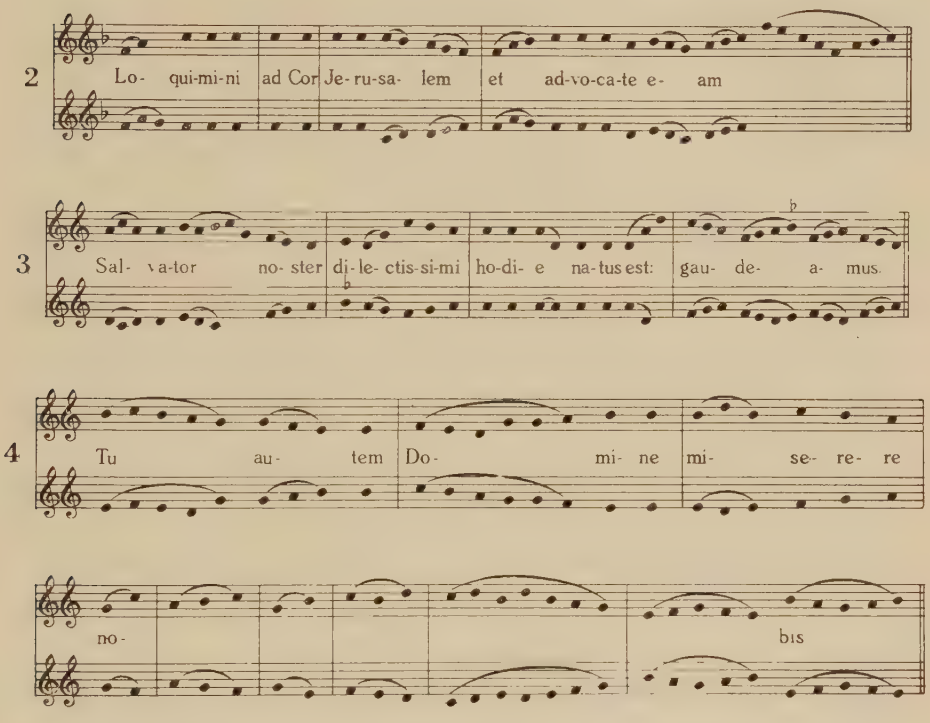

Saluator noster dilectissimi hodie nat
Saluator noster dilectissimi hodie nat
est gaudere mus Neque
est gaudere mus Neque enim locū

Abb. 2.

stellen, daß der Schreiber nicht mit dem des Alleluja identisch ist), dann der Schlußvers Tu autem, der zwar ausradiert, aber nicht mehr überschrieben wurde (der Schlüssel des zweiten Systems steht in der Hs auf der dritten Linie).


2
Lo- qui-mi-ni ad Cor Je-ru-sa- lem et ad-vo-ca-te e- am
3
Sal- va-tor no- ster di-le- ctis-si-mi ho-di- e na-tus est: gau- de- a- mus.
4
Tu au- tem Do- mi- ne mi- se- re- re
no-
bis

Notenbeisp. 2, 3, 4

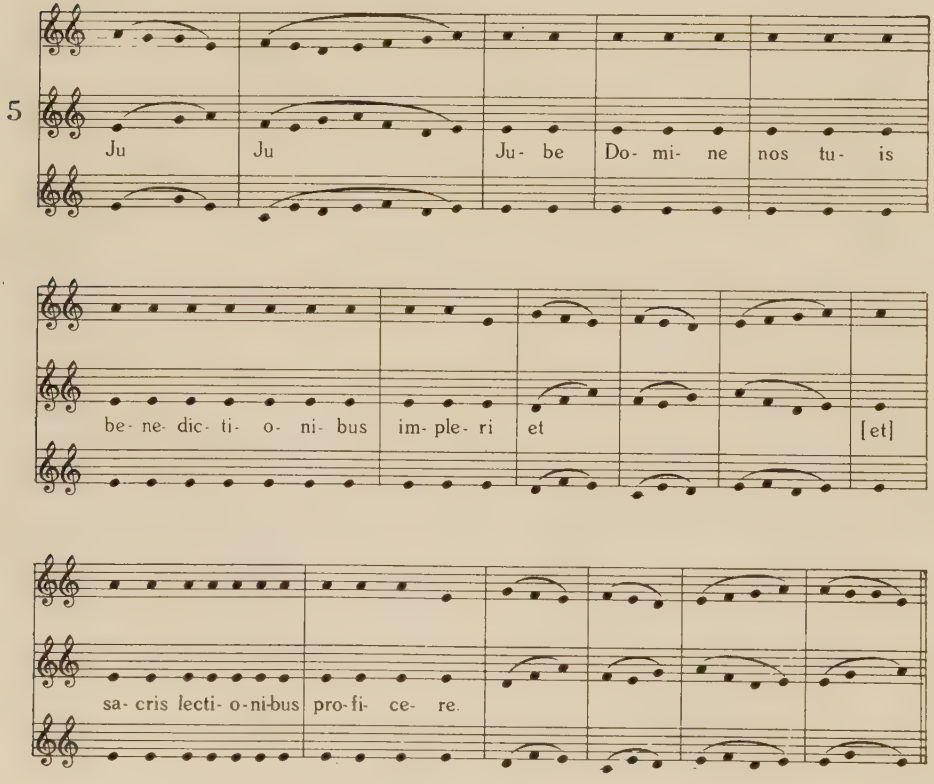
Alle drei Stücke haben ihren eigenen Aspekt: das erste die klare Quintrezitation mit Schlußmelisme über dem Halteton-Finalis (das einzige kurze Beisp. des Haltetonstils, bei GEERING in 10 Tonsätzen vertreten),[15] das zweite annähernd von der Technik des Alleluja, aber (wie auch das erste) mit Terzen und Septimen in der Gegenbewegung, schließlich das dritte mit ausnehmend langer Klauselmelisme, dessen Rhythmus vielleicht nach einer Durchleuchtung der Blätter bestimmt werden kann. (GEERING bezweifelt in den meisten Fällen eine Auswertung des Rhythmus, »da ein einheitliches System nach Art der Modal-Theorie nicht aufgefunden werden kann«.)[16] Dieses zeigt auch Terz-Durchgänge zwischen

[15] a. a. O. S. 49.
[16] ebda

Prim und Quinte. Ein Beispiel schöner Steigerung bietet das zweite Stück zum »hodie natus est«.

Die befriedigende Entzifferung der Anfangspartie der Lektionen wird erst nach besonderem photographischen Verfahren möglich sein. Soviel läßt sich schon jetzt sagen, daß unser Kodex wahrscheinlich den vollständigen Text der Weihnachtslektionen von Jube domine-Primo tempore bis Salvator noster-Tu autem bietet und dem Inhalt (nicht dem Stile) nach ebenso reich ist, wie die Mss Innsbruck-Schnals und Graz-St. Lambrecht.

Die Einleitung zeigt einen dreistimmig geschriebenen, real zweistimmigen Satz mit Rezitation in der Quarte, Anfang- und Schlußmelismen (F-Schlüssel auf der dritten Linie in allen drei Systemen), der mit dem quintrezitierenden Primo tempore von Innsbruck, fol. 73 ferne verwandt ist.



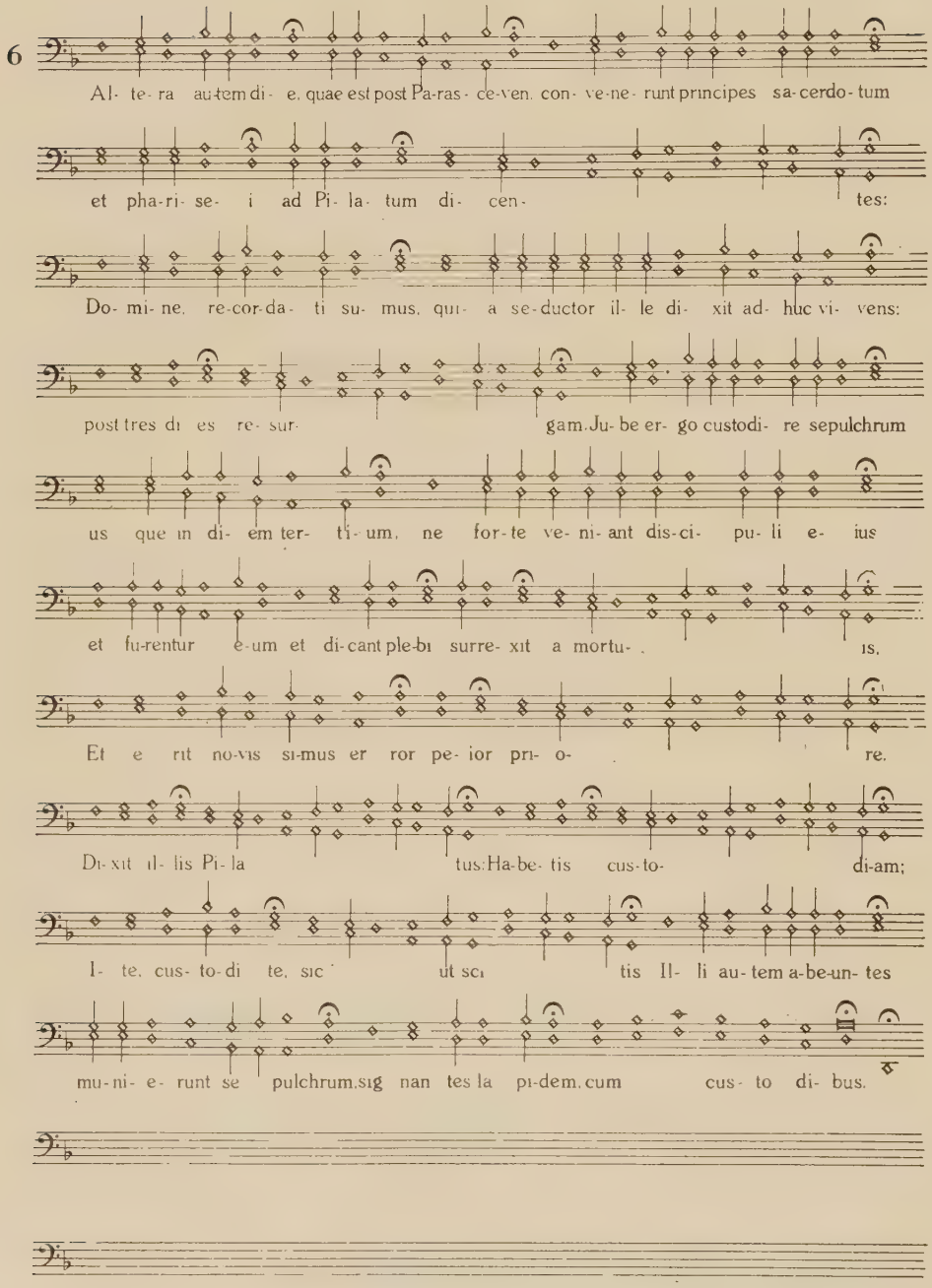
Notenbeisp. 5

Auf fol. 42^{v} wechselt der F-Schlüssel in C mit vorgezeichnetem ♭ um, ohne die Notenlage zu ändern (doch auf fol. 43^{v} rezitiert die Unterstimme auf A statt auf B, bzw. auf fol. 45^{v} die Oberstimme auf f statt auf e, als wollten sie die Aufschrift Quinta-Medium-Tenor, welche auf fol. 53^{v} am Blattrande erscheint — mit Ergänzung des C-Schlüssels durch F und g — rechtfertigen). Von fol. 54^{v} an werden die Lektionen zweistimmig bearbeitet (s. oben).

Unsere zweite Quelle ist ein Passionale in der Dombibl. von Esztergom, ein Papierkodex aus dem 15. Jh., Sign. L. II. 7 (Mss. I. 178). Er besteht aus 79 Blättern (31.5 × 20.2 cm). Fol. 1—64 enthält die vier Passionen, fol. 64^{v}—74 einen Liber generationis sec. Matth. und ein Exultet, ferner Oratio Jeremiae proph. in kräftiger, sorgfältiger gotischer Schrift. Von fol. 74^{v} an folgen als spätere Nachträge aus dem 16. Jh., das Ende der Matth.-Passion für »Tenor« und »Bassus« in weißer Mensuralnotation (fol. 74^{v}—75), 75^{v} ist leer, auf fol. 76—77^{v} ist wieder das Exultet aufgezeichnet mit flüchtigen spätgotischen Neumen aus dem späten 16. Jh., schließlich von derselben Hand geschrieben die Matthäus-Genealogie (fol. 77^{v}—79^{v}, unvollständig), einstimmig mit dreistimmigen Schlüssen. Die ungarische Herkunft ist durch den handschriftlichen Eintrag vom Anfang des 16. Jh. gesichert, nach welchem »Gregorius Szucz de Comiati« (= Komjáti Szűcs Gergely) 8 ½ Maß gegeben hat, was und wem, wird nicht angegeben, auch nicht, ob er Kantor oder Pfarrer war. Für das letztere spricht die ungarische Übersetzung einiger Verse des Römerbriefes, sowie der einleitenden Verse des Te Deums, auf den Buchdeckeln zu lesen.[17]

Mit dem Schlußstück der Matthäus-Passion im Passionale von Esztergom gelangen wir auf den ersten Blick vielleicht zu weit von der oben behandelten Stilrichtung (Mensuration, Terzen- und Sextenparallelen, Nonen). Doch ist deren Haupt-Stilelement: die aus dem Unisono sich entfaltende parallele Quintenfolge für den Charakter des Stückes bestimmend,[18] trotz der Mensurierung, die hier den organalen Stimmen ein dem »Cantus fractus« entsprechendes Aussehen verleiht. Von dieser Rhythmik abgesehen, sind die Terzgänge in vielen derartigen Kompositionen bekannt, als Anzeichen jüngeren Stiles.[19] Ebenso ist von Handschin auf die Sextkadenzen einiger Organalstücke aufmerksam gemacht

[17] s. Radó, P.: *Esztergomi kvtárak lit. kéziratai* (Liturg. Hss d. Bibliotheken von Esztergom) Pannonhalma 1941, S. 37—8.
[18] Geering, S. 46.
[19] ebda


6
Al- te- ra au-tem di- e, quae est post Pa-ras- ce-ven. con- ve-ne- runt principes sa-cerdo-tum
et pha-ri- se- i ad Pi- la- tum di- cen- tes:
Do- mi- ne, re-cor-da- ti su- mus, qui- a se-ductor il- le di- xit ad- huc vi- vens:
post tres di es re- sur- gam. Ju- be er- go custodi- re sepulchrum
us que in di- em ter- ti- um, ne for-te ve- ni- ant dis-ci- pu- li e- ius
et fu-rentur e-um et di-cant ple-bi surre- xit a mortu- is.
Et e rit no-vis si-mus er ror pe- ior pri- o- re.
Di- xit il- lis Pi- la tus: Ha-be- tis cus-to- di-am;
I- te, cus- to-di te, sic ut sci tis Il- li au- tem a-be-un- tes
mu-ni- e- runt se pulchrum, sig nan tes la pi-dem, cum cus- to di- bus.

Notenbeisp. 6

worden.[20] Gleichzeitig bezeugt unser Stück (mit dem folgenden zusammen) das Weiterleben der organalen Tradition in Ungarn bis ins späte 16.Jh. hinein.

Gleich Handschin[21] hält auch Geering[22] die Wiedergabe der einstimmigen Lektionen mit mehrstimmigen Kadenzen für »eigenartig«. Dieses aus der Volksmusik wohlbekannte Vorgehen spiegelt sich auch in der Matthäus-Genealogie unserer zweiten Quelle. Sie verdient besondere Beachtung wegen ihrer singulären Stellung unter den Beispielen der Umgebung (süddeutsches und böhmisches Gebiet). Während im monodischen Vortrag der deutschen und auch unserer Tradition die D-Melodik mit »Gross-Psalmodie«-Form vorherrscht (s. Stäbleins 9. Beisp. in MGG III. 1625), verwenden alle Quellen für die Mehrstimmigkeit die F-Melodik[23], ob in einfachem (wie die Heidelberger Hs Cod. Vat. pal. 457.)[24] oder in reicherem Satz (wie Ms Genf, Univ. Bibl. lat. 38/b,[25] das »pulchrum evangelium« aus Breslau, Univ. Bibl. I. quarto 466,[26] oder die Hs Engelberg[27] zeigt). Unsere Quelle beginnt wie Ms Heidelberg, aber gleich nach dem Dominus vobiscum führt sie die Solomelodie in D weiter, und trotz der F-Antwort der drei Stimmen fährt sie mit dem Text Liber generationis in D fort; von da ab folgen ihr darin auch die mehrstimmigen Schlüsse (bei Esron ist die Unterstimme eine Terz höher geschrieben; Abb. 3). Demnach scheint, daß für die ungarische Tradition die lydisch-dur-Färbung der Genealogie die Bezeichnung »pulchrum evangelium« noch nicht mitbestimmt hätte, wie es A. Schmitz für die schlesische Umgebung annimmt.[28] Die ungarische D-Variante würde sich auch mit der allgemeinen moll-Tendenz unserer Volksmusik gut decken.

Die Wichtigkeit der besprochenen Hss für die ungarische Musikgeschichte liegt auf der Hand. Das gregorianische Repertoire (darunter auch bestimmt nachweisbare ungarländische Kompositionen bzw. Kontrafakta)[29] ausgenommen, konnten wir bis vor kurzem keine einzige

[20] in: Erfordensia I, AM 1934, S. 99. Vgl. J. Wolf: *Eine neue Quelle zur mehrst. kirchl. Praxis d. 14. bis 15. Jh.* in: Festschr. P. Wagner, Leipz. 1926, die Stelle aus Berl. Ms. 40. 580: Jube dompne.
[21] *Angelomontana polyphonica* (Schw. Jb. f. Mw, 1928), S. 77.
[22] a. a. O., S. 51.
[23] Stäblein in MGG III, 1628.
[24] bei Moser, H. J.: *Die mehrst. Vertonung d. Evangeliums* I, Leipz. (o. J.), S. 10.
[25] bei Geering S. 98., Beisp. 11.
[27] bei Handschin, *Angelomontana pol.*, S. 77.
[28] Ein schles. Cantional aus d. 15. Jh. AfMf 1936, S. 388—90.
[29] s. Rajeczky: *Melodiarium.*

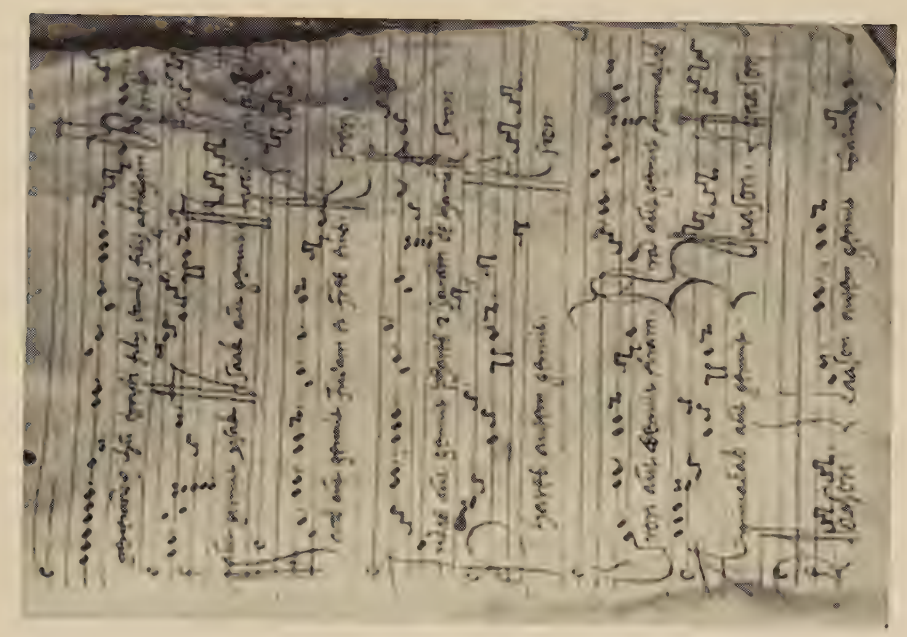


Abb. 3b

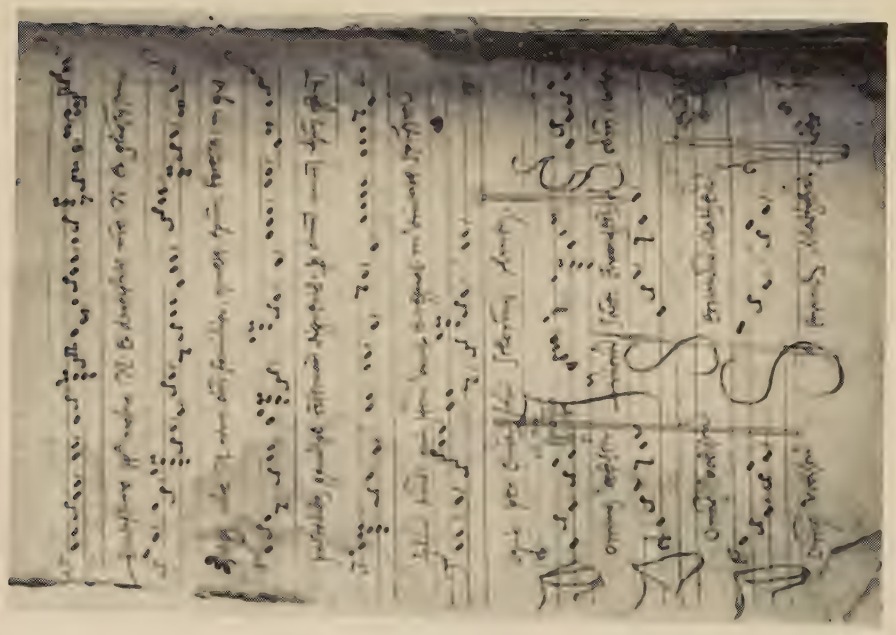
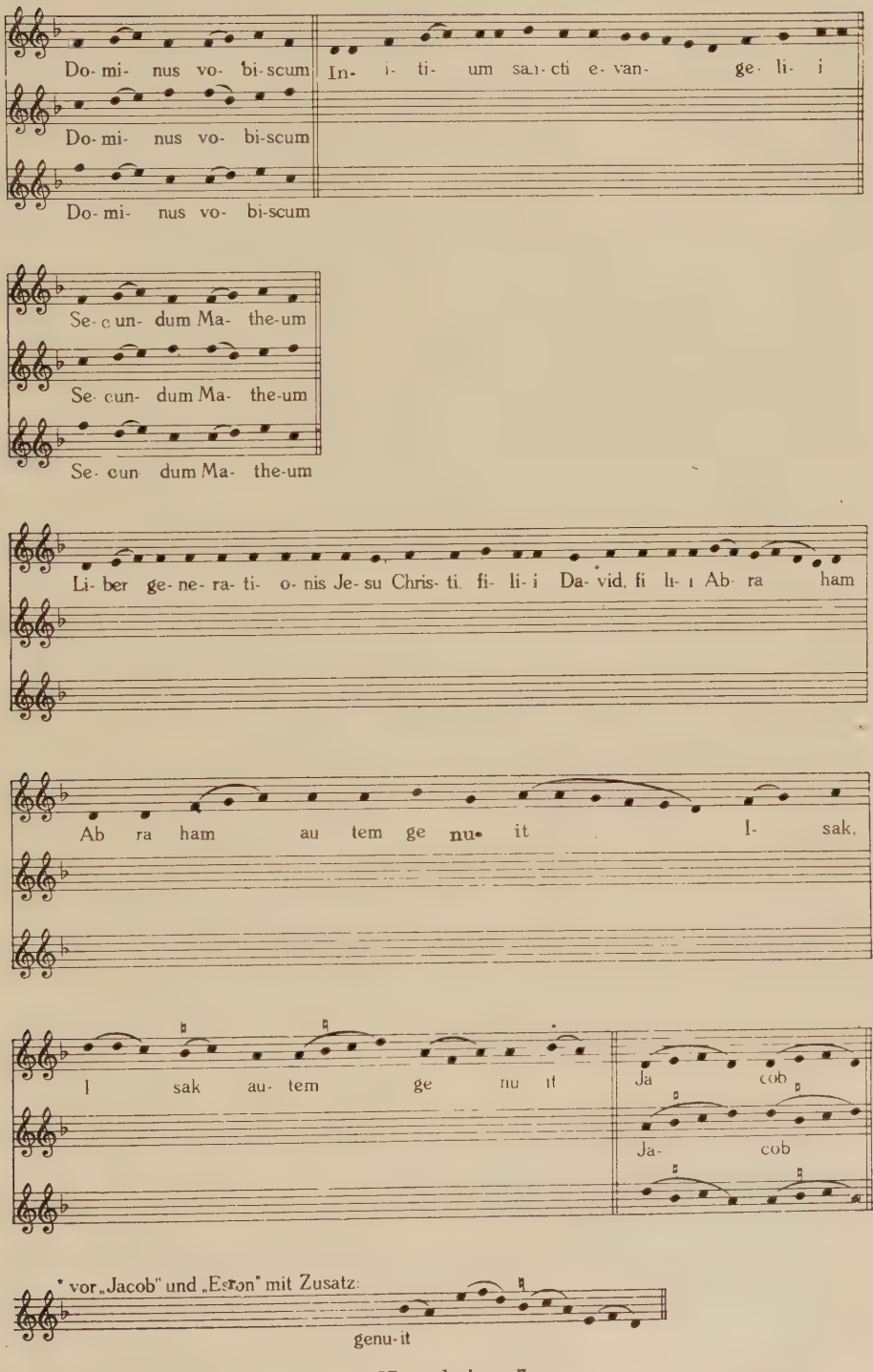


Abb. 3a


7
Do- mi- nus vo- bi-scum
In- i- ti- um san-cti e- van- ge- li- i
Do- mi- nus vo- bi-scum
Do- mi- nus vo- bi-scum
Se- cun- dum Ma- the-um
Se- cun- dum Ma- the-um
Se- cun- dum Ma- the-um
Li- ber ge- ne- ra- ti- o- nis Je- su Chris- ti fi- li- i Da- vid, fi li- i Ab- ra ham
Ab ra ham au tem ge nu it I- sak,
I sak au- tem ge nu it
Ja cob
Ja- cob
* vor „Jacob" und „Esron" mit Zusatz:
genu-it

Notenbeisp. 7

Aufzeichnung aus der Kunstmusik der Zeit vor dem J. 1500 aufweisen. (Gombosi's Annahme,[30] daß Elvinus, der von König Béla III. im J. 1192 nach Paris geschickt wurde »ad discendam melodiam«, sei durch die Kunst Perotins und seiner Vorgänger hingezogen worden, entbehrt zwar nicht der Wahrscheinlichkeit, kann aber leider durch keinen weiteren Hinweis auf die Notre Dame-Kunst oder irgendein Denkmal dieser Richtung unterstützt werden.) Die furchtbare Niederlage von Mohács (1526) und die darauffolgende 150 jährige Türkenherrschaft haben alle Spuren der glänzenden Musikkultur eines Matthias Corvinus (1458—1490) und seiner Nachfolger vernichtet; nur aus Berichten und Nachrichten, nicht aus musikalischen Quellen konnten wir über die spätmittelalterliche ungarische Musikübung unterrichtet sein. Unter diesen Umständen werden auch diese bescheidenen Zeugen einer bescheidenen Kunst »retrospektiven Charakters«[31] gerne begrüßt, als die bislang vermißte Schicht zwischen Gregorianik und höfischer Kunst, ein klingender Beweis jener breiteren musikalischen Bildung, auf die wir aus Szalkai's Schulnotizen nur indirekt schließen konnten.[32]

Nicht ganz unbedeutend sind sie auch für das europäische musikalische Geschichtsbild. Seitdem Fr. Ludwig auf diese Kompositionsgruppe aufmerksam machte,[33] hat ihr Gewicht mit jeder neuen Quelle zugenommen, bis Geerings Monographie durch die zusammenfassende Darstellung auch ihre Rolle in der damaligen Gesellschaft Mitteleuropas ins rechte Licht rückte. Geering verwies dabei auf die Ausbreitung des Stiles vor allem nach Osten im 15—16. Jh. (wie sie schon Ludwig auf Grund der tschechischen Hss annahm).[34] Durch die ungarischen Quellen wird diese Ausbreitung des Stiles nach dem Südosten (bisher hauptsächlich durch Federhofers Forschungen belegt)[35] wahrscheinlich ihre äußerste Grenze erreicht haben; auf serbischem, rumänischem und bulgarischem Boden waren im Mittelalter ganz andersartige musikalische Kräfte wirksam.

[30] in: Music in Hungary (Reese: *Music in the Renaissance*. New York, 1954. S. 716.)
[31] s. Geering,: VII. Doch über die Bedeutung s. S. 61. Vgl. noch die Betonung des »reifen« Charakters dieser Werke bei H. Halbig (KmJb, 1930, S. 57—59.)
[32] s. Bartha,: oben Anm. 1.
[33] 1923, Zusammenstellg. d. Quellen: *G. de Machaut Mus. Werke*, Bd. 2. Leipz. 1928., S. 35—6.
[34] s. Geering, 38.
[35] s. bei Geering. Lit.

Spielleute im mittelalterlichen Ungarn

von

Z. Falvy

Der Kölner Kongreß der internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (Sommer 1958), besonders aber die gründlichen Arbeiten von W. Salmen haben uns veranlaßt, die in Ungarn so vielumstrittene Frage der Spielleute zusammenfassend zu erörtern, indem wir uns bemühten, alles zu benützen, was die fleißige Forschungsarbeit der letzten Jahrzehnte im Westen und Osten zu Tage gefördert hat. Außer den Melodiebeispielen — die wir aus der reichen ungarischen Folklore schöpfen — führen wir auch Dokumente an (von denen einige hier erstmalig veröffentlicht werden).

Das mannigfache, an Extremen reiche Leben des Mittelalters hat — wie alle Zeitalter der Geschichte — seine Anlässe des Musizierens, seine Musiker und Zuhörer geschaffen. Das einzige Bindeglied in dieser differenzierten Gesellschaft war vielleicht der Musiker, der Wandermusikant, der die beliebten Lieder der einfachen Leute und die Ereignisse der namhaften Fehden adeliger Familien gleichfalls erklingen ließ. Er war nicht gebunden, sein Weg kannte keine Grenzen. Von einem Volke zum anderen vermittelte er Lieder, Sitten, Bräuche und wenn sich sprachliche Schwierigkeiten ergaben, half ihm seine Gauklerkunst. Die mannigfaltigen Beziehungen zwischen den verschiedenen Ländern Europas konnten nur Nuancen bedeuten, obwohl sich die Fachforschung mit diesem Problem bislang nur wenig beschäftigt hat.

Wenn wir nun über die ersten europäischen Dokumente reden, die sich mit Spielleuten befassen, so tun wir dies allein, um den Unterschied der Entwicklung in Ungarn noch klarer herauszustellen. Die Historiker erwähnen die Spielleute seit dem 8. Jahrhundert. So Muratori, in den *Antiquitates ithalicae*[1] (Bd. II, S. 832.: De spectaculis et ludis publicis medii aevi) aus dem Jahre 791: »Nescit homo, qui histriones et mimos

[1] Diez, F.: *Die Poesie des Troubadours.* 2. Aufl. Leipzig, 1883. S. 16.

et saltatores indroducit in domum suam, quam magna eos immundorum sequitur turba spiritum.« Abgesehen von ihrer Popularität, die von den früheren Jahrhunderten bis zur Jahrtausendwende ständig zunahm, kann man in Europa von ihrer »offiziellen« Ausstellung nur selten hören, ihr Hofdienst ist nicht ständig, ihre Dotation nicht festgesetzt. Ph. Mouskes tadelt Karl den Großen im folgenden Gedicht, weil er die Provence unter Ménestrels aufteilt:

»Quar quant li buens rois Carlemanie
Ot toute mise a son demanie,
Provence qui mult est plentive,
De vins, de bois, d'aique de rive,
As leceours, as menestreux,
Qui sont auques luxurieux,
La douna toute e departi.«[2]

Die Spielleute finden zu dieser Zeit zumeist an herrschaftlichen Höfen Annahme, sie kennen die gesungenen Heldensagen, spielen gut auf Instrumenten und verstehen sich auch auf Gaukeleien. Neben diesem Jokulatorentyp, zu dem der französische Jongleur und die deutschen Spielleute gleicherweise gehören — außer den vielerlei Spaßmachern, dieser großen internationalen oder über den Nationen stehenden Kategorie — gehörten auch die verarmten Gruppen der Kleriker, die Goliarden, in diese Schicht. Bereits Müllenhoff[3] weist auf den Zusammenhang zwischen den Spielleuten und den Goliarden hin. Im Jahre 1244, im *Bayerischen Landfrieden*[4] lesen wir: »De vagis et histrionibus. Item clericos tonsuram laicalem deferentes videlicet vagos, et etiam laicos istriones, mulieres secum per provinciam ducentes, et quoslibet ioculatores, nisi in sua parochia innatos, ponimus extra pacem«.

Von all diesen Fahrenden gelangten viele auch nach Ungarn, das im Mittelalter als südöstliches Grenzgebiet galt.[4a] Ihr Einfluß ist unbestreitbar, jedoch keineswegs der einzige, wie es E. Moór[5] zu beweisen suchte.

Die Entwicklung der Brüderschaften der Spielleute, wie sie uns aus dem Westen bekannt ist, war in Ungarn viel komplizierter und ergab sich aus vielen verschiedenen Faktoren.

[2] ebd. S. 13.
[3] Müllenhoff: *Zur Geschichte der Nibelunge Not.* Braunschweig, 1855. S. 20.
[4] Piper, P.: *Die Spielmannsdichtung.* Berlin—Stuttgart, 1887. 5. Die Vagantenlieder S. 277.
[4a] Salmen, W.: *Die Auslandsfahrten ungarischer Spielleute im Mittelalter.* Zenetudományi Tanulmányok (Musikwissenschaftliche Studien) Bd. VI. 1957. S. 751—754.
[5] Moór, E.: *Die deutschen Spielleute in Ungarn.* »Ung. Jahrbücher«, 1921. S. 281—297.

Die ungarischen Stämme fanden einerseits zur Zeit ihres Eintreffens in Europa im Karpatenbecken awarische und slawische Völker vor, die im Musizieren eine gewisse primitive Gewandtheit besaßen (in Jánoshida und in anderen ungarländischen Funden kamen z. B. sog. awarenzeitliche Doppelschalmeien[6] zum Vorschein, auf denen zweistimmige Melodien gespielt werden konnten), andererseits gab es bei den Ungarn selbst eine Schicht, die Schamanen, für die Musik ein unentbehrliches Mittel war.

Die Urreligion der Ungarn war der Schamanismus. Auf Grund der Klassifikation der Urreligionen[7] stellt der Schamanismus eine schon entwickeltere Gruppe (3) dar, in der die Götter des Volkes über der Natur stehen und in einer Welt leben, wohin allein der Schamane gelangen kann.

Im XI. Jahrhundert waren die Formen der beiden — oben erwähnten — Musiken durch das Christentum stark beeinflußt. Das Christentum hatte seine eigene Musizierformen geschaffen, die meistens wichtige Mittel bei der Bekehrung und bei der Annahme des christlichen Glaubens waren. Dies aber bedeutete einen ständigen Kampf gegen die Urreligion.

Die heidnische Urreligion, die im Karpatenbecken ansässigen Völker, ferner die Völkerschaften, die sich während der Wanderung den Ungarn angeschlossen hatten, die Annahme des Christentums (was eine Umgestaltung der ganzen Gesellschaft mit sich brachte und mehrere Jahrhunderte lang dauerte), weiters die ständige Berührung mit dem Westen und die selteneren Beziehungen zum Osten —, dies waren die Faktoren, die auch die soziale Entwicklung der Spielleute in Ungarn bestimmten.

I. Die ungarischen Spielleute

Von den vielen Namen, mit denen man im alten ungarischen Wortgebrauch die Spielleute bezeichnete, kommen drei Worte am häufigsten vor:

[6] Bartha, D.: *Die awarische Doppelschalmei von Jánoshida.* »Archaeologia Hungarica.« Budapest, 1934.
Horusitzky, Z.: *Eine Knochenflöte aus der Höhle von Istállóskő.* »Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae.« Budapest, 1955. S. 133—140.

[7] Lubbock, J.: *The origin of civilisation.* 1870. Kapitel VII. (Deutsche Übersetzung von A. Passow: Die Entstehung der Civilisation und der Urzustand des Menschengeschlechtes.) Ferner:
Diószegi, V.: *A sámánhit emlékei a magyar népi műveltségben.* (Denkmäler des Schamanismus in der ungarischen Volkskultur) Budapest, 1958.

1. *regös* (regoesch) das ungarischen Ursprungs ist,
2. das aus dem Französischen übernommene lateinische *Joculator* und
3. das slawische Lehnwort *igric*.

Wir wollen uns nun eingehend mit der Rolle dieser drei befassen, um anschließend die übrigen Beziehungen zu erörtern.

1. *Regös*

Um die Mitte des XIX. Jahrhundertes haben die ersten Forscher der ungarischen Folklore in zwei verschiedenen Gebieten Ungarns, im westlichem (Transdanubien), und im östlichen Landesteil — unter den Seklern — dieselbe Volkssitte aufgezeichnet,[8] nämlich das *regölés*, das zu dieser Zeit eine bedeutsame Erscheinungsform für die Tätigkeit der einst internationalen Familie der Miemen war.

Wie es dem heute noch gültigen Text zu entnehmen ist, war das *regölés* mit dem Fest des Mittwinters verbunden, das im Mittelalter auf den Weihnachtstag fiel. Heutzutage ist das *regölés* am 26. Dezember oder zwischen dem 25. Dezember und dem 1. Januar üblich. Einige Momente beweisen christlichen Einfluß. Im allgemeinen verrät der Text das meiste über seinen Ursprung. Aus dem in vielen Versionen bekannten Text des *regös*-Liedes führen wir jene an, die alte, vergessene Erinnerungsbilder wachrufen. Nachstehend geben wir deren Melodie. (Wir bringen den Text zuerst ungarisch, dann in sinngemäßer deutscher Übersetzung.)

Nem vagyunk mi rablók,
Szent István szolgái,
most jöttünk hideg kútról,
hideg mezejéröl.

Refr.:
Haj regő rejtem
azt is megengedte
ez a nagy Uristen.

Eljöttünk, Eljöttünk,
Szent István szolgái,
régi szokás szerint
szabad megtartani

Wir sind keine Räuber,
sind Sankt Stefans Diener
kommen eben vom kalten Brunn'
von seiner kalten Wiese.

Refr.:
Haj regö rejtem,
auch das hat zugelassen
dieser große Herrgott.

Wir sind da, wir sind da,
Wir, Sankt Stefans Diener
nach altem Brauch
dürfen wir es halten.

[8] Plánder, F.: *Göcsejnek esmérete* (Kenntnisse über Göcsej). »Tudományos gyűjtemény.« Budapest. 1838. Bd. VI. S. 20—22.
Torkos, S.: *A regélés Zala megyében* (Regélés im Komitat Zala). »Magyar Nyelvészet« Budapest, 1860. S. 335—337.
Sebestyén, Gy: *A regősök* (Die Regös). Budapest, 1902.

Refr.:
Haj, rege rejtem
majd neked ejtem
regöjjünk, regöjjünk
a házi-gazdának . . .
Emitt keletkezik
egy kis kerek pázsit
abba legelészik
csudafiu szarvas
csudafiu szarvasnak
ezer ága-boga
ezer mise gyertya
gyujtatlan gyulladjék
ojtatlan aludjék!
Azt is megengedte
de a nagy Uristen
hét ökör régi törvén.

Refr.:
Haj regö rejtem.

Becsiszegünk, csoszogunk
cserfakéreg bocskorunk,

hajdinapelva köntösünk
zab nadrágunk.

Ne fuss, ne fuss, ne fuss
Szent István királyunk,
mi nem vagyunk ördögök,
hanem te szolgáid.
Ganzer Refr.:
Röt ökör, régi törvény
haj, regö rejtem,
azt is megengedte
az a nagy Uristen.

Refr.:
Haj rege rejtem,
Will es nun dir sagen (singen)
sagen wir's, sagen wir's
nun dem Hausherren . . .
Hier rundet sich
ein kleines Rasenstück
darauf weidet nun
ein wunderjunger Hirsch.
Der wunderjunge Hirsch hat
tausendfach sproßendes Geweih
tausende Meßkerzen
mögen unangezündet sich
entzünden
mögen ungelöscht auslöschen!
Auch das hat zugelassen
der große Herrgott.
Sieben Ochsen — Alte Sitte
Refr.:
Haj regö rejtem

Wir schlurfen, wir schlürpen
aus Eichenbart sind unsre
Bundschuhe
aus Buchweizenspreu unsre Röcke
aus Hafer unsre Hosen.

Flieh nicht, flieh nicht, flieh nicht
unser König Sankt Stefan
wir sind keine Teufel
sondern deine Diener.
Ganzer Refr.:
Roter Ochse — alte Sitte.
Haj regő rejtem,
Auch das hat zugelassen
dieser große Herrgott

Dieser Text — von dem viele Varianten bekannt sind — wird üblicherweise in vier Hauptteile gegliedert.[9]

a) Begrüßungsformel: »Flieh nicht, flieh nicht
unser König Sankt Stefan«, oder
»Wir sind keine Räuber
sind Sankt Stefans Diener« usw.

[9] Die meisten in: *Jeles napok* (Denkwürdige Tage). Bd. II. Magyar Népzene Tára (Sammlung der ungarischen Volksmusik) Budapest, 1952.

b) Mythische Erzählung oder Fruchtbarkeitswünsche:	»Hier rundet sich« (vom jungen Wunderhirschen) oder »Gott gebe dem Hausherrn . . .«
c) »Zusammensingen«:	»Hier ist auch ein schönes Mädchen« (»Zusammensingen« zweier junger Leute)
d) Schlußformel	»Am Nagel hängt ein Geldbeutel . . . die Hälfte steht den armen Sängern *(regélő)* zu«

Ein anderer Text der Begrüßungsformel (a) erwähnt Teufel anstatt der Räuber, die Sankt Stefan verfolgte (aus »Teufel« wurde »Räuber« weil — während die anderen in der Stube sangen — der Sänger, der mit angerußtem Gesicht die Rolle des Teufels mimte, draußen in der Vorratskammer alles zusammenstahl): die Sänger versichern, daß sie keine Teufel seien, sondern Diener des Königs und wandernde Sänger. Im weiteren fragten sie, ob es »nach altem Brauch« erlaubt sei zu *regölni* (singen). Wie sich aus dem Liede herausstellt, bezog sich der »alte Brauch« auf die Bekleidung (das Anrußen des Gesichtes, Kopfbedeckung aus Kürbisschalen, schwarzer Oberteil, weiße Hosen, langer Schweif). Außer der üblichen Kleidung gab es noch zwei, in Tierfelle verkleidete Mimen: den Stier und den Hirsch. Aus dem »alten Brauch« geht es auch hervor, daß sie auch Requisiten hatten: Kettenstab, Trommel mit einem Schlagfell. Während des *regölés* (des Singens) bewegten sich die zwei in Tierfelle verkleidete Mimen ständig, die anderen dagegen nur beim Kehrreim. Dann aber ließen diese auch die Kettenstäbe erklirren und schlugen die Trommeln.

Die Frage des Refrains ist sehr umstritten.[10] Das Taktpaar mit dem Text »*Haj regö rejtem*« kommt im allgemeinen mit Erweiterungen vor. Der Refrain selbst ist in der ungarischen Volksmusik ein spätmittelalterlicher Zusatz, der außer dem Gregorianischen Gesang vielleicht gerade den fahrenden Musikern zu verdanken ist. Aber auch als späterer Zusatz erlangte er eine *organische* Rolle, ja wurde zu einem Höhepunkt im Liede. Der Text des Refrains weicht in den siebenbürgischen Formungen ab und lautet: »*De hó reme, róma.*«[11] (Heute sind es völlig unverständliche Worte, was übrigens auch für die zuvor erwähnte Refrainfassung gilt.) Laut Meinung der vergleichenden Sprachwissenschaft dürfte es sich hier um Zaubersprüche handeln. Im Falle von *reg* (regölés in Sieben-

[10] Kerényi, Gy: *A regősének magva* (Der Kern des Regös-Liedes). Zenetudományi Tanulmányok (Musikwissenschaftliche Studien). Bd. I. Budapest, 1953. S. 241—254.

[11] Veröffentlicht von Sebestyén, Gy. a. a. O. S. 60, sowie Kriza, J.: *Vadrózsák* (Heckenrosen). Kolozsvàr, 1863. S. 268.

bürgen) konnte bewiesen werden[12], daß es »in Verzückung fallen«, das Entfachen von Wärme, Hitze (göttliche Verzückung) bedeutet. Das *rejtem* ist ferner ein Zauberspruch (Liebeszauber zum »Zusammensingen« von jungen Paaren), d. h. es handelt sich hier um die Bedeutung »zaubern, hexen« des Wortes *rejt*. Die darauf zurückgehenden Ortsnamen haben schon seit 1223 (Ruhtukewr in der Leithagegend, Komitat Ödenburg [Sopron]) zweierlei Bedeutung: *a)* es waren Orte, die den Zauberer als »Versteck« dienten, *b)* sie spielten — wie im Falle von Örrejtek (Wacht-Versteck) in der Landesverteidigung eine Rolle. Was die Rolle der Landesverteidigung anbetrifft, kann man eine Beziehung zum Brauch des *regölés* annehmen. Es ist auffallend, daß dieser Volksbrauch an zwei völlig entgegengesetzten Punkten des Landes, im westlichen und östlichen Randgebiet lebte; noch mehr aber fällt das Zeugnis der in Abschnitt II angeführten Ortsnamenkarte auf, die über den heutigen Verbreitungsgebiet des Brauches hinaus *Regös*-Belegorte anführt, die den Kreis der Landesverteidigung auch im Norden und auch im Süden schließen. Derzeit können wir diese Tatsache nur zum Teil erklären: die Sekler, als ein Stamm, der sich erst später (als achter) den Ungarn anschloß, hatte die Aufgabe der Verteidigung der Grenzen, bildete im Kampfe die Vorhut, beim Rückzug die Nachhut und bewachte zu Friedenszeiten die Grenze. Zur Zeit der Seßhaftwerdung des Volkes verteidigten die Sekler auch die westlichen Grenzen des Landes gegen die deutschen Einfälle. Von hier wurden Sie dann nach Siebenbürgen umgesiedelt, vielleicht im 12. Jahrhundert. So nahmen sie wahrscheinlich das *regölés* mit sich, worin sich nach ihrer Ansiedlung gewisse Abweichungen vom selben Brauch in Transdanubien ergaben.

Der wichtigste Unterschied zeigt sich im Zeitpunkt des Brauches. Bei der Aufzählung der Märkte im Karlsburger (Gyulafehérvár) Kalender aus dem Jahre 1626 ist der Montag nach Epiphanias als *regélő*-Montag bezeichnet (6. Januar). Dies ist eine Folge des Kalenderwechsels: der Tag der Epiphanie des Gregorianischen Kalenders stimmt mit Weihnachten des Julianischen Kalenders überein. Die Zeitrechnung des Gregorianischen Kalenders wurde in Ungarn 1583 eingeführt, die Ständeversammlung von Siebenbürgen nahm sie 1590 an. Wir haben Angaben darüber, daß in Siebenbürgen 1552 —vor dem Wechsel des Kalenders das *regölés* zu Weihnachten stattfand.[13] »Mindiarást a mi Wrunc Iseus

[12] Pais, D.: *Reg.* Festschrift für János Horváth, Budapest, 1948. S. 5—23.
[13] Heltai, G.: *A' reszegségnec és tobzodásnac veszedelmes voltáról való Dialogus* (Dialog über der Trunkenheit und Schwelgerei gefährliches Wesen). Kolozsvár, 1552. In der Widmung an Antal Kenedi und im darauffolgendem Dialog.

Christus születésének napia után következic az ördegnec nagy innepe a Regelő hét . . « (Gleich nach dem Geburtstag unseres Herrn Jesu Christi folgt der große Festtag des Teufels, die *Regélő*-Woche.) Die Bemerkung des zitierten reformierten Predigers unterrichtet uns über verschiedenes. Sie ist ein Beweis in der Frage des Zeitpunktes: das *Regölés* war einerseits zu jener Zeit noch ein heidnischer Restbrauch des Mittwintertages, wenn er auf den Weihnachtstag fiel, — andererseits beweist das obige Zitat, daß das *Regölés* auch nach der — im XII. Jahrhunderte erfolgten — Trennung der beiden Feiertage an seinem ursprünglichen Zeitpunkt festhielt (worüber es eine ausführliche Beschreibung aus dem Jahre 1590 gibt); schließlich ist (aus weiteren Teilen desselben Zitats) gewiß, daß die Reformation diesen Volksbrauch ungern sah.

Es dürfte also im XVI. Jahrhundert im *Regölés* von Siebenbürgen eine Wandlung begonnen haben, die jedoch nicht die völlige Verpönung, Deklassierung des Brauches zur Folge hatte. Im westlichen Teile Siebenbürgens konnten harmlose Teile des Brauches noch bis zur Zeit der Auswanderung der Tschango-Sekler weiterleben.

Vom XIII. Jahrhunderte an siedelte eine größere ungarische Volksgruppe in drei Etappen über die Karpaten in die Moldau und in die Walachei über. Die erste Niederlassung finden wir bereits 1234 (vor der rumänischen Bevölkerung), die zweite erfolgte um 1490 (damals siedelten besonders viele Sekler aus Csik und aus Udvarhely über), die dritte Gruppe zog im XVIII. Jahrhundert, zur Zeit Maria Theresias hierher.[14]

Die ungarischen Neusiedler hießen Tschangomadjaren oder Tschangosekler (csángómagyarok) (csángó = Wanderer).[15] Über ihr Leben, über ihre Sitten gibt in einem für Rom bestimmten Bericht M. Bandulovits bereits im Jahre 1646 eine ausführliche Schilderung.[16] Er beschreibt darin die Tätigkeit ihrer Schamanen (Zauberer) und ihrer Wahrsager (1646!). »In welch großer Achtung die scharfsinnigen und zugleich ein heiliges Leben führenden Gelehrten in Italien auch stehen mögen, kommt ihr bei diesen die Achtung der Zauberer nahe. Das Ausüben der Zauberei steht einem jeden frei und gilt als Ehre. Des Treibens ihres abscheulichen Quacksalberns war ich etlichemal Zeuge! Was das Altertum als Märchen über die alten Wahrsager erzählt, damit macht in diesen Gegenden die eigene Erfahrung bekannt. Wenn nämlich die Zauberer die Zu-

[14] Gyallay, D. in »*Magyar Nyelv*«, Ig. XLIX. S. 183—186.
[15] Gegő, E.: *A moldvai magyar telepekről* (Über die ungarischen Siedlungen in der Moldau). Buda, 1838.
[16] Urechia, U. A.: *Codex Bandinus*. Memoriu asupra schierei lui Bandinus dela 1646, urmatu textu, insotitu de acte si documente. Analele Ac. Roma. Seria II. Tom. XVI. (1893—1894) Mem. Sect. Ist. 1—335.

kunft zu erfahren wünschen, wählen sie sich eine bestimmte Stelle; hier stehen sie murmelnd, den Kopf verdreht, die Augen rollend, den Mun; verzerrt, Stirn und Gesicht runzelnd, die Miene verstellend, mit Händed und Füßen bald her, bald hin zuckend, am ganzen Körper zitterndn eine Weile stehen sie auf ihren Beinen, dann werfen sie sich zu Boden, werfen die Arme auseinander, strecken die Füße von sich und bleiben manchmal 3—4 Stunden lang leblos liegen, als ob sie tot wären. Als sie endlich zu sich kommen, bieten sie dem Zuschauer einen furchtbaren Anblick: zuerst erheben sie sich langsam, mit bebenden Gliedern, dann, gleich wie von hölligen Geistern besessen, strecken und renken sie all ihre Glieder und Körperteile, daß man meint, kein Knöchel der Gelenke bleibe an seiner Stelle. Schließlich erzählen sie, als erwachten sie aus dem Traume, ihre Träume, als wären sie Ereignisse der Zukunft. Ist jemand von einer Krankheit befallen, wendet er sich an die Zauberer...«

Die neueren Angaben berichten, daß bei den Tschangomadjaren am Neujahrsabend ein *hejgetés*-Brauch lebt *(hej-hej*-Rufen), der dem *Regölés* zum Verwechseln ähnlich ist. Hierbei kommt ein rätselhafter, heute nicht mehr verständlicher Vers vor:

»Keljetek fel bojérek,
gyujtsátok meg a gyertyákat,
nyisszátok ki az ajtókat,
vesszétek meg e padakat,
adj Isztennek szent angyala!
Memből jöttünk, membe menünk,
lelketeket membe visszük,
testyeteket földbe tesszük;
gyió-fából koporszó,
leveliből borító,
'z ágaiból legyezô
gyükeriből hangyázó.
Puszta pajta fedetlen,
három beréb hat szemvel,
Ahó .....!«

»Wacht auf, Bojaren,
zündet die Kerzen an,
Öffnet die Türen,
bettet auf die Bänke
geb' es Gottes heiliger Engel!
Vom Himmel kommen wir, gen Himmel fahren wir
Zum Himmel tragen wir eure Seelen
In die Erde legen wir eure Leiber,
Sarg aus Nußbaumholz
Leichentuch aus seinen Blättern
Fächer aus seinen Zweigen
Ameisentilger aus den Wurzeln
Öde Scheune ohne Dach
Drei Spatzen mit sechs Augen:
Aho .....!«

Möglicherweise handelt es sich hier um eine Reihe von schamanistischen Zaubersprüchen, deren Bedeutung bereits vergessen ist. Wir

[17] Wachmann: *A moldvai csángók szokásaiból* (Aus den Bräuchen der Moldauer Tschango). »Ethnographia« Budapest, 1907. S. 287—294.
Domokos, P. P.—Rajeczky, B.: Csángó Népzene (Tschango Volksmusik). Bd. I. Budapest, 1956. S. 256.

versuchen es, auf einige Details hinzuweisen: »Wacht auf, Bojaren« (Zeile 1). »*Bojar*« (hier: rumänischer Edelmann) ist im Ungarischen ein mit rumänischer Vermittlung aus dem Slawischen entlehntes Wort. Im älteren Ungarisch kommt es mit den Varianten *boér, bojér* vor.[18] Wir könnten zugleich auf den *bojan* hinweisen im russischen Igorlied, der bei den Russen im XI—XII. Jahrhundert der epische Spielmann[19] und zugleich der Pfleger der alten Tradition war. Das Igorlied erwähnt ihn u. a. auch als »Seher«. Der Bojan ist der Spielmann der mittelalterlichen russischen Fürstenhöfe, der neben epischen Liedern auch Slawa-Lieder vortrug.

Ihr ». . . . Ursprung geht auf die kultischen Bräuche des Totenmahls zurück . . . «, »Der kultische Brauch der *slawa* (Rühmen) wandelte sich zu einem Lobgesang«.[20] Lassen wir diese erwähnte und vielleicht zu beachtende Berichtung im Zusammenhang mit Wandlungen des Sprachgebrauches auch außer acht, finden wir doch eine Analogie: dieselbe Begrüßungs- oder Weckform steht auch in den *Regös*-Liedern aus Westungarn. Neben dieser, offenbar unter dem Einfluß des rumänischen Milieus angewandten Formel, konnte wohl der Anfang des zweiten Teiles (Zeile 6, 7, 8):

»Wir kommen vom Himmel . . . . « bis » . . . . legen
wir eure Leiber«

auf den Schamanismus bezogen werden, wo man nur durch Vermittlung des Schamanen mit den übernatürlichen Göttern in Verbindung kommen kann; zugleich kann aber der kultische Brauch eines Totenmahls angenommen werden.

Endlich weist das aus einigen Lauten bestehende Wort der letzten Zeile »*Ahó* . . . « eine nahe Beziehung zum ersten Glied des aus Siebenbürgen bekannten-*Regös*-Refrains: »*De hó* reme róma . . . « auf, ferner auf das »*Haj* regő rejtem . . . « des westungarischen Refrains, wo das »*Haj*« nach dem Zeugnis unserer vergleichenden Sprachwissenschaft[21] mit dem ungarischen Urglauben genau so zusammenhängt, wie das Wort

[18] Kniezsa, I.: *A magyar nyelv szláv jövevényszavai* (Slawische Lehnwörter der ungarischen Sprache). Budapest, 1955 Band. I/2. S. 800.

[19] *Russkoe narodne poetitscheskoe twortschestwo*. Bd. I. 1953. S. 207. Kapitel X—XIII von D. S. Lichatschow zusammengefaßt.

[20] Korompay, B.: *A joculatorkérdés, az Igor-ének és más orosz párhuzamok megvilágításában* (Die Jokulatoren-Frage in der Beleuchtung des Igor-Liedes und anderer russischen Parallelen). »Filológiai Közlöny«. Budapest, 1955. S. 321—322.

[21] Pais, D.: *Haj, huj, kaját*. Zenetudományi Tanulmányok (Musikwissenschaftliche Studien). Budapest, Bd. VI. 1957. S. 133—158.

reg. Demnach hat auch der Brauch der *Hejgetés* bei den Tschangomadjaren in der Moldau den Zauberspruch aufbewahrt, der vielleicht einst ein wichtiger Teil in der Zeremonie der Schamanenpriester war. Betrachten wir nun die heutige Praxis. P. P. Domokos hatte im Sommer 1957 Gelegenheit, bei den Tschangomadjaren in der Moldau zu sammeln, wobei er den Text der *Hejgetés* vollständig auf Tonband aufnehmen konnte.[22]

Diese Aufnahme lieferte zu den sich abzeichnenden Annahmen einen überraschenden Beweis: der Text des *Hejgetés* wird in einer unbestimmten Tonlage rezitiert, wobei die Sänger während des Hersagens des Textes und beim *ahó* ihre Instrumente erklingen lassen (der »Stier« eine Art Trommel, die aber beim Hin- und Herziehen eines nassen Haarbüschels einen brummenden Ton gibt; ferner ein Horn, sowie Schellen, Rasseln, Trommeln).

Hierzu seien noch geschichtliche Belege angeführt, u. zw. Personennamen = 1429: Stephano Haygatho (Lelesz Acta 48/9); 1438: Petri Heygethew (Muz. Kállay); 1454: Michaele Haygatho (Lelesz Acta 65/56); 1455: Petri Heygethew (Lelesz Acta 66/35); 1461: Michaele Heygethew (Muz. Kállay); 1473: Martinum Haygatho (Ol. D. 17514); 1479: Stephanum Heygethe (Lelesz Acta 89/29); 1489: Michaelis Haygatho (Lelesz Prot. II. 20); 1489: Martinus Heygethew (Muz. Kállay); 1492: Simon Haygatho (OL. D. 36.992); 1518: Paulus Hajogatho (OL. D. 37.007); 1525: Sebastiani Haygatho (Lelesz. Prot. V. 276/a); 1544: dem Hayogatho Peter zwei gulden (OL. Nád. 40).

Dies waren die Angaben der Urkunden. Im 15. Jahrhundert und Anfang des 16. gibt es auffallend viele Personennamen die mit *Hejgetés* zusammenhängen, die meisten aus Nordungarn. Das *Hejgetés* kann als Brauch auch im westlichen Ungarn festgestellt werden:[23] die jungen Paare wurden im Rahmen des *Regös*-Liedes mit den auf *haj-hej* beginnenden Zaubersprüchen »zusammengezaubert« oder »zusammengesungen«. Auf Grund der ungarischen Personennamen liegt es nahe anzunehmen, daß die Träger der Namen wie *Hajgató, Hejgető* eine ähnliche Rolle spielten wie sie bei den Ungarn der Urreligion ausschließlich den Schamanen oder Zauberern zufiel.

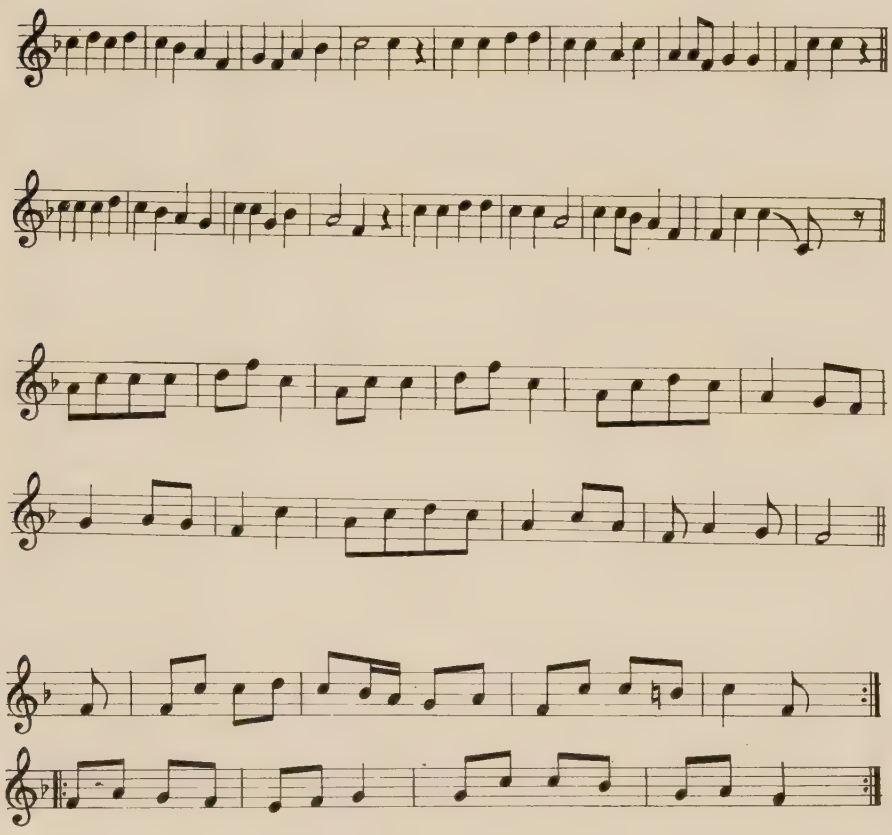
Den Volksbrauch der *regős* abschließend, wollen wir nun die Melodien der *Regös*-Lieder besprechen. Erstmalig hat Z. Kodály in seinem

[22] Vollständiges Material darüber im Phonogramm-Archiv des Ethnographischen Museums, Budapest.
[23] Sebestyén, a. a. O. S. 34.

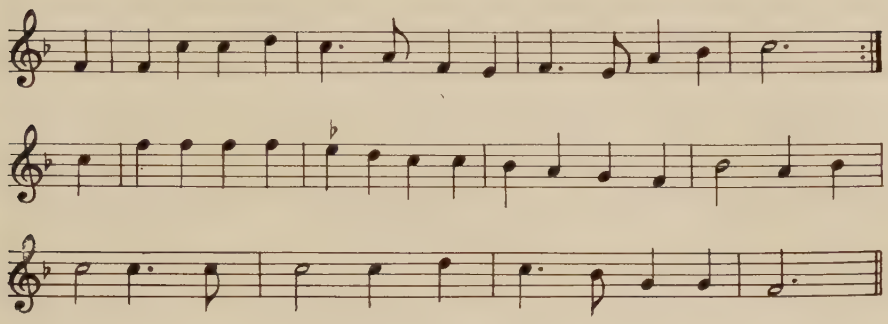
Werk *Ungarische Volksmusik* zusammengefaßt.[24] Seiner Ansicht nach ist jede dieser Melodien in Dur-Hexakkord gehalten. Sie beginnt an oder um der fünften Stufe. Ihre Charakteristik ist ein Quintsprung, der in den geraden Takten auftritt. Kodály bringt die Melodie mit dem Kinderlied in Verbindung und stellt fest, daß beide einer größeren Gemeinschaft eigen seien. Das endlose Wiederholen der Taktpaare komme in der Musik eines jeden primitiven Volkes, ja auch in den Traditionen der entwickelteren Völker vor.

Die folgenden Melodiebeispiele wollen die Aufmerksamkeit darauf hinlenken, daß die Melodie des *Regös*-Liedes einer großen gemeineuropäischen Melodienfamilie angehört.

Aus unseren Melodiebeispielen ist



[24] Kodály, Z.: *A magyar népzene* (Die Ungarische Volksmusik). Budapest, 1952.



1. *Eine ungarische Regös-Melodie* aus Siebenbürgen. (Veröffentlicht und mit dem folgenden finnischen Beispiel verglichen von B. Szabolcsi, im Handbuch der ungarischen Musikgeschichte »Magyar zenetörténet kézikönyve.« Melodiebeispiele. Budapest, 1956.)

2. Eine *finnische Melodie* (Quelle s. o.).

3. Eine *Melodie der Mari* (Tscheremissen). (Veröffentlicht von Wasiliew, V. M.: *Mari muro*. Kazan, 1919. Nr. 39.)

4. *Französische* Melodie (Veröffentlicht von Bujeaud, J.: *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest, Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois. Avec les airs des originaux recueillis et annotés par* —. Niort, 1895. I—II, — II, 156 [1. ed. 1866]).

5. *Englische Melodie* (Veröffentlicht von Sharp, J.—Marson, Ch. L.: *Folk-Songs from Somerset*. London, 1905—1909. Nr. 126).

Auf die letzten zwei hat mich L. Vargyas aufmerksam gemacht, u. zw. in seinem Aufsatz *Französische Parallelen zu unseren Regös-Liedern*. »Néprajzi Közlemények«, Budapest, I. 1957. II, S. 1—8.

Zusammenfassend könnten wir über den Volksbrauch folgendes feststellen: wenn die Melodie keine altungarischen Elemente bewahrt hat, ist im Text eine alte, sich allmählich verdunkelnde Tradition erhalten, die zur Zeit der christlichen Bekehrung und im Mittelalter nur eines bezwecken konnte: als »großes« *Gedenken* die alten Traditionen in irgend einer Form lebendig zu erhalten.

Dieses große Gedenken, die Pflege der Vergangenheit war vielleicht der Anlaß, der auch den *Volksbrauch*, zugleich aber auch den *höfischen Regös*-Kreis ins Leben rief.

Über die Entwicklung des höfischen *Regös*-Kreises haben wir keine Angaben. Es besteht kein Zweifel darüber, daß der Spielmann in jedem mehr oder weniger entwickeltem Lande ein unerläßliches »Requisit« an den Höfen war, — der außerdem, daß er über die alten Taten und Kriege Lieder epischen Charakters rezitierte, auch an der Unterhaltung teilnahm.

Im XI. Jahrhundert konnten bei der Bekehrung gegen die wandernden, umherziehenden Sänger, die damals noch »Zauberer«, die Pfleger des alten Glaubens waren, wohl verschiedene Methoden angewendet werden. (Eine auf das Jahr 1046 bezügliche Angabe der *Képes Krónika* [Bilderchronik] im Zusammenhang mit dem Aufstand des Vata [eines gegen das Christentum aufgestandenen ungarischen Stammfürsten]: besagt Vatas Sohn Janus »congregavit ad se multos magos et phitonissas et aruspices, per quorum incantationes valde gratiosus erat apud dominos.«)

Eine der Methoden war, daß man ihrer Tätigkeit Schranken setzte und sie in größeren oder kleineren Gruppen ansiedelte. Unsere Chronisten berichten z. B. darüber, daß König Stefan die sieben Boten, die mit verstümmelten Ohren die traurige Kunde von der berühmten Schlacht bei Augsburg brachten, in Esztergom (Gran) ansiedelte, weil sie — ihre Lieder über die Schlacht vortragend — das Land durchwanderten. Statt der Ansiedlung konnten sie wohl auch in den Hofdienst aufgenommen werden, wo sie unter ständiger Kontrolle standen.

Weiters dienten die dramatisierten Spiele der kirchlichen Feiertage als Mittel um die alten Bräuche vergessen zu machen und den neuen Glauben wirksam zu verbreiten. Vielleicht ist es die Folge eines zufälligen Zusammentreffens, vielleicht die einer bewußten Mission, daß gerade aus Orten, wo noch im XIX. Jahrhundert und auch heute das *Regölés* als Volksbrauch lebt, unsere ersten zwei liturgischen Dramen vom Ende des XI. Jahrhunderts datieren: ein »Quem queritis« und ein Dreikönigspiel.[25]

Eine besondere Arbeit müßte über weitere ähnliche Beiträge berichten, doch vom Gesichtspunkt unseres vorliegenden Aufsatzes weisen wir lediglich darauf hin, daß in den *Regös*-Liedern Stellen vorkommen, wo diese *Regös*, d. h. Spielleute sich als Diener des Königs Stefan erklären. Diese dunkle Erinnerung dokumentiert, daß die Sänger — wenngleich sie *Regös* sind — in königlichem Dienste stehen und so von Verfolgung frei sind.

Wir haben auch einige geschichtliche Belege: Laut einer Urkunde aus 1219 schenkt König Andreas II. dem Graner Kapitel das Wynchy (Felvinc, Komitat Torda-Aranyos) genannte Gut, samt 36 Höfen; in der Aufzählung kommt auch ein *Regös* genannter Truchseß vor, über dessen Aufgaben wir aber weiter nichts wissen. 1347: Urkunde Ludwigs

[25] Mezey, L.: *Adalékok a középkori dráma történetéhez* (Beiträge zur Geschichte des mittelalterlichen Dramas). »Filológiai Közlöny« Budapest, 1958. Nr. 1. S. 103—106.

I., des Großen. Ein Passus aus der Urkunde: ». . . Quod eum secundum continentiam priorum literarum nostrarum nostre Judiciare deliberationis modum experimentium Stephanus frater Chubud Civis Pestiensis in facto medietatis cuiusdam possessionis *Regteluk* vocate in Comitatu Pestiensi inter possessiones Pardy Palata Harkyan, alio nomine Mezewzentmartun et Zentmyhal vocatas existentis nomine possessionis *Combibatorum Regalium Condicionariorum wlgariter Regus dictorum* ut dicitur heredum solatio orbatorum Comiti Lorando examinatori auri Civi et Jurato Budensi per Regiam maiestatem pro fidelium suorum serviciorum meritis preclaris perpetuo collete . . . «[26]

Die Urkunde über die Verschenkung der Pester Siedlung der ohne Nachkommenschaft gebliebenen königlichen Conbibatores ist das meiste, was wir über diesen Kreis der Höflinge wissen. Die allgemein *regus* genannten königlichen Mittrinker existierten zu jener Zeit — um die Mitte des XV. Jahrhunderts — nicht mehr, sie hinterließen auch keine Nachkommen. Ihr Besitz, *Regtelek* lag im nordöstlichen Teile des heutigen Budapest. Sie hatten ebenso einen besonderen Wohnort, wie die übrigen Hofleute. Das Wort *Combibator* (Mittrinker) war eine Wortbildung des ungarländischen Latein. Seine Bedeutung, die Aufgabe dieser Leute ist nicht mehr klar. Im Wörterbuch von Du Cange kommt es nicht vor. D. Pais liefert Beweise dafür, das es ursprünglich mit den Verben *révül* und *rejt* oder mit den Namen *reg* und *regös* verbunden war, die letzten zwei ein Beiname des in religiöse Verzückung gefallenen schamanistischen Priesters. Als die schamanistischen Momente der altungarischen Kultur immer mehr verblaßten, ging die Bedeutung des Wortes auch auf die Bezeichnung von anderen Zuständen der Betäubung und der Besinnungslosigkeit über.[27]

». . . Der *Combibator* hat, was den Sinn des Wortes anbelangt, eine nahe Entsprechung in *Regus* (lies: *regüsch*), indem dieses Wort die Teilnehmer der damals wahrscheinlich *reg* genannten königlichen Symposia bezeichnete, und so dürfte das Hauptelement seines Bedeutungsinhaltes, Teilnehmer des großen Trinkens, des großen Gelages gewesen sein . . . die königlichen oder höfischen *regös* spielten, zumindest in einer bestimmten Zeit, auch die Rolle des Hofnarren. Dies der Grund dafür, daß sie an den königlichen *reg* mittranken, — sie mußten mit den Herrschaften mittrinken, denn so konnten sie ihrer Aufgabe, dem Spaßmachen besser entsprechen, war es doch gerade der Wein, der ihre Redege-

[26] Szabó, K.: *A királyi regősökről* (Über die königlichen Regös). »Századok« Budapest, 1881. S. 553—568.
[27] Pais, D.: »Magyar Nyelv« Budapest, 1958. Nr. 2. S. 181—196.

wandtheit erhöhte . . . — Der Hauptfaktor des komischen Eindruckes ihrer Aufführungen bestand sicherlich eben in dem Mißstand, der im Unterschied der gesellschaftlichen Schichten lag. Ihr *regölés* war aber auch nützlich, so konnte vieles, was ansonsten aus Anstand, aus frommem oder feigem Schweigen unerwähnt geblieben wäre, zu »befugten« Ohren gelangen. Das reinst bloß im Kreis des »Zaubers« gebrauchte Wort *reg* konnte nach dem Sinne des »Besingers« . . . auch die Bedeutung des vom Zaubern sich getrennten »Singens« tragen. Und in dieser Zeit mochte man mit dem Namen *regus* der alten oder zeitgenössischen, Zauberer, Besinger auch die Sänger bezeichnet haben.«[28]

In den weiteren Urkunden aus dem XV—XVI. Jahrhundert finden wir das Wort noch vor: einmal ist es der Name eines Fronbauern, dann wieder ist es der Name eines Pester Steuerzahlers usw.

Dem Beweise der Urkunden nach gab es also einen Kreis von königlichen Spielleuten oder Spaßmachern, der im XIII. Jahrhundert, vielleicht infolge der Tatarennot verschwand. Seine Ursprünge dürften noch in die Heidenzeit zurückreichen, was jedoch während der ersten Jahrhunderte (nach dem X. Jh.) verblaßte und nur mehr in einigen Benennungen weiterlebte.

2. *Joculator*

Bevor wir uns mit den Angaben aus Ungarn beschäftigen, erinnern wir — von dem eingangs zitierten Beispiele ausgehend — an die Feststellung des Wörterbuches von Du Cange, oder an die in Birch-Hirschfelds Literaturgeschichte determinierte Bedeutung des Jokulators, vor allem aber an die Zusammenfassung von Faral:[30] »nous disons que nous considérons comme des jongleurs tous ceux qui faisaient profession de divertir les hommes.« Jongleure können also diejenigen genannt werden, deren Beruf die Unterhaltung oder die Belustigung war. Die Angaben von Du Cange sprechen dafür, daß die Bezeichnung *joculator* in Frankreich des XII—XIII. Jahrhunderts und im Latein von England in Anlehnung ans Französische für eine Art von »Schein-Narren oder Possenreißern und für eine Art von Sängern« üblich war.

In Ungarn stammt die erste Spur von der Wende vom XII. zum

[28] Pais, D.: »Magyar Nyelv« Budapest, Jg. XLVII. S. 138.
[29] Suchier—Birch—Hirschfeld: *Geschichte der französischen Literatur*, 1900. S. 19—20.
[30] Faral, E.: *Les jongleurs en France au moyen âge*. 1910.

XIII. Jahrhundert, wobei die Bedeutung des Wortes vorerst noch ernster ist.

Anonymus (der »namenlose« Schreiber König Bélas II. oder III.) erwähnt an mehreren Stellen seiner um 1150—1200 geschriebenen *Gesta Hungarorum* die Jokulatoren und in einigen seiner Zeilen scheinen sogar wortwörtlich Zitate aus den Vorführungen der Jokulatoren zu erklingen. Wir möchten bemerken, daß die *Gesta* des Anonymus durchgehend in lateinischer Sprache verfaßt wurde und daß Anonymus selbst Pariser Schulen besuchte. Ferner fällt die Reise des Elvinus (1192) »ad discendem melodiam« und die Studien von vielen anderen ungarischen Studenten an der Universität von Paris in die gleiche Zeitspanne. In Paris scheint der humanistische Geist des XII. Jahrhunderts auf diese Ungarn nicht völlig wirkungslos geblieben zu sein, was sich auch in ihren Briefen zeigt.[31] Einschlägige Stellen in der *Gesta* des Anonymus sind:

a) im Prolog: »*Et si tam nobilissima gens Hungariae primordia sue generationis et fortia queque facta sua ex falsis fabulis rusticorum vel a garullo cantu ioculatorum quasi somphiando audiret, valde indecorum et satis indecens esset.*« *(Script. I. 33 : 28, 34 : 2.)*

b) In Kapitel 25: »*... nam volebat. Tuhutum per se nomen sibi et terram aquirere. Ut dicunt nostri ioculatores: Omnes loca sibi aquirebat et nomen bonum accipiebant*«. *(Script. I. 65 : 18—20.)*

c) In Kapitel 42: »*... Quorum etiam bella et fortia quaeque facta sua si scriptis praesentis paginae nun vultis, credite garulis cantibus ioculatorum et falsis fabulis rusticorum, qui fortia facta et bella Hungarorum, usque in hodiernum diem oblivioni non tradunt.*« *(Script. I. 87 : 7—11.)*

d) Kapitel 46: »*...omnes symphonias atque dulces sonos cythararum et fistularum cum omnibus cantibus ioculatorum habebant ante se.*«

Die Forscher der ungarischen Geschichte haben festgestellt, daß die *Gesta* des Anonymus, auf ihre Zeit bezogen, völlig authentisch sind, u. zw. in einem Maße, daß auch die Geschichte der früheren Jahrhunderte Gestalten aus der Zeit des Anonymus aufweist.

Anonymus, der sich »P. dictus magister« nennt, erwähnt die »garullos cantus« abschätzig, macht aber von ihnen Gebrauch. U. zw. stützte er sich auf drei Quellen: 1. auf »garullos cantus« der Jokulatoren die mehr eine gebundene, vielleicht in Verse gefaßte Form gewesen sein dürfte, 2. auf eine mehr ungebundene, der Erzählung der Bauern, »rusticorum falsae fabulae« und 3. auf die Erinnerungen der vornehmen Familien an ihre Ahnen.[32]

[31] Hajnal, I.: *Írástörténet az írásbeliség felújulása korából* (Schriftgeschichte aus der Zeit der Erneuerung der Schriftlichkeit). Budapest, 1921. S. 71.

[32] Szilágyi, L.: *P. magister forrásai es módszere* (Quellen und Methode des P. Magister). »Magyar Nyelv« Budapest, Jg. XLIII.

Der Passus über die Jokulatoren bezieht sich entweder auf die ungarischen oder auf die Jokulatoren am königlichen Hof, »nostri joculatores«. Die von ihnen vorgetragenen »cantus« sind den »chansons de geste« oder den Heldensängen ähnlich. Hier handelt es sich auf jeden Fall noch um den Jokulator mit ernsthafter Aufgabe, den Anonymus vielleicht nur deshalb so nennt, weil ihm aus dem in Frankreich gebräuchlichen Latein dieser Ausdruck bekannt war. Wir möchten hier in Erinnerung bringen, daß diese Zeit auch die der höfischen *regös* in Ungarn gewesen sein dürfte.

In bezug auf die gebundenen Formen der Jokulatorenlieder können wir folgende Stellen anführen: Kapitel 25: »Ut dicunt nostri ioculatores

omnes loca sibi aquirebant
et nomen bonum accipiebant«
(Script. I. 65 : 18—20)

J. Arany, der große Dichter des ungarischen Klassizismus des XIX. Jahrhunderts sah in diesen zwei Zeilen die früheren Denkmäler der ungarischen Dichtung in lateinischer Sprache.[33] Man kann auch an weitere zwei ähnliche Fragmente denken:
Kapitel 27 :

»*.. quod in fide esset vanus*
et noluit esse Christianus.«
(Script. I. 69 : 6—7.)

und im Passus über Tonusoba:

«*Et dum beatus rex Stephanus*
verba vita predicaret
et Hungaros baptizaret
tue Thonuzoba in fide vanus
noluit esse Christianus
sed cum uxore vivus
ad portum Obad est sepultus
(Script. I. 117 : 1—4.)

Zeile 4 und 5 dieses Zitats stimmt mit den obigen zwei Zeilen überein. Diese drei herausgegriffenen Teile, ferner die Art, wie in der *Gesta* die Jokulatoren durchwegs erwähnt werden, zeugten ausschließlich von

[33] Arany, J.: *A magyar nemzeti versidomról* (Über das nationale ungarische Versmaß). Jahresbericht des Gymnasiums in Nagykőrös. Nagykőrös, 1856. S. 271—325.

einem epischen Singen. »*Nostri joculatores*« *waren also zu dieser Zeit (XII—XIII. Jahrhundert) in Ungarn epische Jokulatoren.*

Unser vierter Beleg aus der *Gesta* (d) lautet:
» . . . omnes symphonias atque dulces sonos cythararum et fistularum cum omnibus cantibus ioculatorum habebant ante se«, hier werden die Namen von zwei Instrumenten erwähnt. Das erste von diesen, »cythararum« mag mit dem *koboz* genannten altungarischen Zupfinstrument türkischen Ursprungs identisch sein, das erstmalig in einer Urkunde vom Jahre 1326 vorkommt. Die ungarische Entsprechung für »fistula« tritt in unseren Ortsnamen bereits seit 1138 auf. Sicher ist aber, daß auch diese Stelle nicht darauf hinweist, die Jokulatoren hätten Instrumente besessen.

Weitere Angaben über die Jokulatoren im Zusammenhang mit dem königlichen Hofe besitzen wir nicht. Der Name königliche Jokulator kommt nicht in verschiedenen Siedlungen in der Provinz öfters vor, wie jedoch aus der Etymologie ihrer Namen folgt, wurde der Name in jedem Falle im Sinne von Spaßmacher verwendet. (Diese Jokulatorensiedlungen werden wir eingehend im 2. Abschnitt erörtern.)

Abgesehen von den Personennamen die auf die possentreiber Jokulatoren zurückgehen, erhellt aber bereits am Anfange des XIII. Jahrhunderts aus einem strengem kirchlichen Dekret, daß auch die Welt der Kleriker von all diesen »Sünden« nicht frei war, wogegen die Konzile im Westen auch energisch auftraten. Dekret 1279/VIII. Konzil zu Buda (Ofen):

> »*Clerici officia, vel commercia non exerceant maxime inhonesta: mimis, histrionibus, et ioculatoribus non intendant et tabernas prorsus evitent nisi forte causa necessitatis in itinere constituti.*«[33a]

In dieser Hinsicht ist das *Schlägler ungarische Wörterverzeichnis* (1400) wichtig. Die ungarische Übersetzung von Jokulator lautet hier *kurvaspacochas*. Die deutsche Entsprechung für *pakocsás* ist »scherzhaft«. *Pakocsás* ist ein um das XVI. Jahrhundert ausgestorbenes ungarisches Wort von slowakischer Herkunft (*pokúšat' = ludere aliquem*). Es kommt auch als Ortsname vor, u. zw. in Siebenbürgen, im Komitat Torda (Thorenburg; von 1345 bis 1482, Pakachatelke).

Ein späterer Beleg (1521) weist auch darauf hin, daß die Gemeinschaft der Jokulatoren sich wahrscheinlich stark degradiert hatte. Dies erhellt aus § 8 des »*Constitutiones et Statuta . . . Ecclesiae Posoniensis*. De Canonicorum moribus dissolutis:

[33a] Péterffy: *Sacra Concilia*, Posonii, 1741. Bd. I. S. 107.

»... *Qui adaptis Canonicatibus, reddunt se multum insolentes, indiscretos, Ebrisos, Joculatores, linguam refrenare nescientes et consilia Capituli tacere non valentes, futiles, lusores vagos et ad Canonicatum indignos . . .*«[34]

(Hier ist zu bemerken, daß es in der Nähe von Pozsony [Preßburg] sogar zwei Siedlungen königlicher Jokulatoren gab.) Es gibt Ansichten, nach denen die ungarischen Jokulatoren am Anfang des XV. Jahrhunderts unter die internationalen Jongleurs gingen und verkamen.[35] Laut Szabolcsi zeigte sich bezüglich des Begriffes von Jokulator im XIV. Jahrhundert eine zweifache *Wandlung:* teils trat der Charakter des Spaßmachers hervor, teils beschränkte sich die Benennung auf den Spieler eines bestimmten Instrumentes,[36] der von da an auch nicht mehr als Jokulator, sondern als Peifer, Geiger oder Lauterspieler vorkommt.

3. *Igric*

Einer verbreiteten Meinung nach ist *Igric* eine Benennung der alten ungarischen Spielleute. Unsere auf Urkunden beruhenden Forschungen beweisen dies nicht. *Igric* kommt in der überwiegenden Mehrzahl der Angaben in zwei Beziehungen vor: *a)* in Ortsnamen (dies betrifft unsere obige Feststellung) und *b)* vom XIV. Jahrhunderte an in den verschiedensten Zusammenhängen.

Das Wort *igric* gehört zu den slawischen Lehnwörtern des Ungarischen und ist in den meisten slawischen Sprachen belegt. Der slawische игрьсь bedeutet im Altrussischen und im Alttschechischen »Spielmann«, im Slowakischen »Spieler, Musikant«, im Ukrainischen »Spielmann«, während es in den neuslawischen Sprachen, im Bulgarischen, Serbischen und Polnischen »Schauspieler« bedeutet. Die nähere Quelle des ungarischen Wortes kann nicht bestimmt werden.[37]

Daß man den Begriff mit den ungarischen Spielleuten in Zusammenhang brachte, ergab sich daraus, daß mehrere *Igric* genannten Gemeinden Jokulatorensiedlungen waren. So war es möglich, daß der lateinische Name *joculator* (der lediglich in historischen Quellen, Dekreten und Urkunden, niemals aber als Ortsname vorkommt) in der ungarischen Gemeinsprache *auch* als *Igric* übersetzt wurde. Zwischen den möglicher-

[34] Knauz, N.: *Balbi Jeromos, II. Lajos király tanára* (J. Balbi, Lehrer des Königs Ludwig II). »Magyar Sion.« Budapest, 1866. Bd. IV. S. 253.
[35] Kolompay, a. a. O. S. 21.
[36] Szabolcsi, B.: *A középkori magyar énekmondók kérdésehez* (Zur Frage der mittelalterlichen ungarischen Spielleute). »Irodalomtörténet.« Budapest, 1928. S. 230—321.
[37] Kniezsa, I.: *A Magyar nyelv szláv jövevényszavai.* Budapest, 1955. Bd. I. S. 221.

weise ursprünglichen slawischen Ortsnamen und den in diese Orte zusammengezogenen königlichen Jokulatoren gab es gewiß einen Zusammenhang. Bei der Erörterung der Frage der Jokulatoren haben wir bereits darauf hingewiesen, daß auf Grund der Etymologie ihres Namens der Schluß naheliegt, daß ihre Rolle nicht mehr die der epischen Jokulatoren war. — Sie kommen vielmehr in den mit dem Sinne des Spaßmachers verwandten Ausdrücken vor, die man auf diese Weise mit einer Bedeutung in Beziehung bringen kann, die sich durch das Wort *Igric* (Spielmann) mit dem Begriff in den slawischen Sprachen am meisten deckt.

Unser erster einschlägiger Beleg lautet 1244: *Igrech villam ioculatorum.*[38] Hier liegt ein Zusammenhang mit den epischen Jokulatoren oder gar mit dem Kreis der Hof-*regös* vor.

Von dieser Zeit an ändert sich das Bild: 1337 ist in einer Urkunde über Bodenaufteilung eine Wiese so benannt: ». . . quas transeundo, ad plagam septemtrionalem vergendo, venit ad quendam campum Igrischtya vocatum, quem per medium dividendo . . .«. [39] Um 1400 übersetzt das *Schlägler ungarische Wörterverzeichnis* den lateinischen *palpominus* mit *igrech*[40]. 1499 heißt ein Einwohner von Eger (Erlau): Blasius Igrecz de Agria.[41]

Der Münchner Kodex aus d. J. 1466 übersetzt *tibicen* für *igric* (*vidissent tibicines* = »*lattavolna ot az igrèceket*«,[42] um 1466 kommt es im sog. *Wiener Kodex* im Sinne eines Instrumentes vor.

Im Tirnauer Kodex vom Jahre 1512 (Tirnau = Nagyszombat) ist auf S. 356 *igrich* als Anrede erwähnt: schließlich werde im sog. Nádor-Kodex[43] vom Anfang des XVI. Jahrhunderts unter den vierundzwanzig Sünder der Zunge auch folgende aufgezählt: »*Hazugsag, Ruth bezed, Hijzelkodes, Igrecseegh . . .* «

Dieses Bild veranschaulicht gut die Abstufungen der Bedeutung, die sich mit dem Verschwinden der Namen *regös* und *joculator* bei den ungarländischen Spielleuten, Spaßmachern ergaben.

*

[38] Szamota, I.—Zolnai, Gy: *Magyar Oklevélszótár* (Ung. Urkundenwörterbuch) Budapest, 1902—1906.

[39] Sebestyén, Gy: *Anjoukori nyomok a nagymihályi Kaplyonok mulattatóiról.* (Spuren aus der Anjou-Zeit über die Spaßmacher der Kaplyon von Nagymihály.) »Egyetemes Philológiai Közlöny.« 1891. S. 413—422.

[40] Szamota, I.: *A schlägli magyar szójegyzek, a XV. század első negyedéből.* (Das Schlägler ungarische Wörterverzeichnis, aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts.) Budapest, 1894.

[41] Szabolcsi, a. a. O. S. 232.

[42] Nyelvemléktár (Sammlung der Sprachendenkmäler). Budapest, Bd. I. 129.

[43] Original in der Universitätsbibliothek zu Budapest. Cod. Hung. XVI. Nr. 1. S. 691.

Neben den oben erörterten drei Bezeichnungen wollen wir nun die Wörter des sog. *Schlägler Wörterverzeichnisses* erörtern. Dieses schon öfters angeführte Wörterverzeichnis wurde in den ersten Jahren des XV. Jahrhunderts aufgesetzt und ist die zeitwichtigste Sammlung von altungarischen Wörtern. Es führt die ungarischen Entsprechungen für die üblichen lateinischen Ausdrücke seiner Zeit (XV. Jahrh.) nach verschiedenen Bereichen des Lebens in Gruppen geordnet an.

tuba	= *kürth*	= Horn
tibia	= *gayd*	= .....
buccina	= *sip*	= Flöte
fistula	= *sivelte*	= Brause
tubicen	= *kirtes*	= Hornist
palpominus	= *igrech*	= Igric
cantatrix	= *tombas*	= Tänzer und Sänger
fistulator	= *sipus*	= Pfeifer
istrio	= *sipus*	= Pfeifer
gestulator	= *tombas*	= Tänzer
palpanista	= *tombas*	= Tänzer
timpanum	= *dob*	= Trommel
timpanista	= *dobos*	= Trommler
fiella	= *hegedw*	= Geige
luctina	= *lanth*	= Laute
ioculator	= *kurvás pacochas*	= Possenreißer

In dieser Art bringt das Wörterverzeichnis die Ausdrücke vom Bereich der Unterhaltung. Unter ihnen kommt fast ein jeder in Europa geläufiger Ausdruck vor, jedoch nicht immer im selben Sinne.

Es finden sich darin drei verschiedene *tombás* (aus dem französischen Zeitwort *tomber*): a) *cantatrix*, b) *gestulator*, c) *palpanista*. Der Stamm von *palpanista* hängt hingegen mit *palpominus* zusammen, der keinen Zusammenhang mit *tombás* aufweist, es sei denn, daß er damit sinnverwandt ist. Der Ausdruck *palpanista* ist im Wörterbuch von Du Cange[44] erwähnt, *palpominus* dagegen nicht. Nach der Deutung von Bartal im *Wörterbuch des ungarländischen Latein* entspricht es dem italienischen *pantomimo* und dem deutschen *Pantomimist* oder *Pantomimiker*. Neben diesen Wörtern für eine Art der Belustigung (Tanz) finden wir sehr viele Namen beliebter Instrumente jener Zeit und die aus den Namen der Instrumente gebildete Bezeichnung der auf ihnen Spielenden, z. B.: *fistula* = Brause (Flöte, Pfeife), *fistulator* = Pfeifer,

[44] Du Change: Bd. VI. S. 123. Palpanista; *Palpatrix*. Acta S. Godelevae. Tom. 2. Julu. pag. 422: »Puellam hanc. Palpanistam adulatricem et mendacem etc.«

oder *tuba* = Horn, *tubicen* = Hornist; der anderen lateinischen Entsprechung für Pfeife, Flöte, *buccina* entspricht jedoch im zeitgenössischen ungarländischen Latein nicht *buccinator* als *sipos* (Pfeifer), sondern *istrio*, der auch nach einem anderen Urkundenbeleg im ungarischen Wortgebrauch *sipos* bedeutete (». . . utrum corpus Christi debet dari histrionibus *az siposoknak:* respondetur quod non . . . « ebenfalls vom Anfang des XV. Jahrhunderts).

Die erwähnten Belege, sowie die Tatsache, daß es vom XIV. Jahrhundert an immer mehr aus Instrumentennamen gebildete Personennamen gibt, beweisen, daß der Anschluß Ungarns an den europäischen Verkehr eine starke Differenzierung innerhalb der Schicht der Spielleute zur Folge hatte und ihre Rolle als Spaßmacher, als Unterhalter in den Vordergrund rückte: unter dem fahrenden Dichter und Spaßmacher, die — sei es infolge der Kreuzzüge oder aus bloßer Wanderlust, möglichenfalls auch im Zusammenhange mit den einsetzenden Türkenkriegen —, ins Land kamen, tauchen viele ungarische Wandermusikanten an den verschiedensten Punkten Europas auf.

Wer von den europäischen Spielleuten suchte Ungarn auf?

Nach dem frühesten Beleg hielt sich der rastlose Franzose, Peire Vidal am Hofe Königs Emmerich (Imre) auf (1196—1197).

Das XIII. Jahrhundert war die Zeit der Tatarennot, so daß wir aus dieser Periode keine Angaben besitzen. Erst im XIV. Jahrhundert, zur Zeit der Könige aus dem Hause Anjou stoßen wir am Hofe König Ludwigs des Großen (1342—1382[46]) nunmehr auf — so große — Namen, wie Suchenwirt, Teichner und Heinrich von Mügeln. Den Aufenthalt des Wappendichters und seiner zwei Gefährten in Ungarn können wir nicht belegen, doch die Gedichte von Suchenwirt weisen so unzweideutig auf Kentnisse über Ungarn hin, daß wir seinen Aufenthalt daselbst mit vollem Recht annehmen dürfen. Er war ein begeisterter Anhänger Ludwigs des Großen, den er in seinem Gedichte *Von Chunik Ludwig von Vngerlant* preist und seine Objektivität wird allein durch seine Begeisterung bedrängt. In seinem Gedichte *Von dem Phennig* prahlt er mit seinen freundschaftlichen Beziehungen zu Edelleuten in den ungarländischen Städten

». . . Fünfkirchen, Agreim, Gran und Rab.
Erlach dez wiertz ich chund hab.«

[45] Bartal, A.: *A magyarországi latinság szótára* (Wörterbuch des ungarländischen Latein). Budapest, 1901.

[46] Bleyer, J.: *Magyar vonatkozások Suchenwirt Péter költeményeiben* (Ungarische Beziehungen in den Gedichten des Peter Suchenwirt). »Századok.« Budapest, 1899. S. 788—812.

Der einäugige Oswald von Wolkenstein kam in Kaiser Sigismunds (1387—1437) Gefolge auf das Konzil zu Konstanz (1414). Ein Gedicht von ihm weist darauf hin, daß er Ungarisch lernte:[47]

»Des pin ich worden innen
Do ich gen Ungarn rait,
Noch von derselben minne
Kam ich in grosses lait.
In wasser, weter wegen
Huscht lert ich *maierol* (*magyarul* d. h. Ungarisch)

Einer der frühesten Meistersinger, Michael Beheim (1416—1476) schloß sich 1456 — aus dem Dienste des ungarländischen Barons Ulrich Cillei — dem König Ladislaus V. (1440—1457) an.[48] Seine Gedichte atmen die Anschauungen der Partei des Königs gegen die Familie Hunyadi, bekämpfen den Hussitismus und ihr zentrales Thema ist der Kampf gegen die Türken.

Am Hofe von König Ludwig II. (1508—1526) — wo auch Thomas Stoltzer verkehrte — finden wir unter den Spaßmachern auch einen Zitherspieler fremden Namens, Matthias Keller.

Mit der Niederlage bei Mohács (1526) wurde ein Zeitalter der Geschichte Ungarns abgeschlossen. Im dreigeteilten Lande fand das Musizieren unter völlig veränderten Verhältnissen weitere Pflege, oder aber es verstummen die Quellen.

II. Siedlungen der Spielleute in Ungarn

In der Einführung unseres Aufsatzes haben wir bereits darauf hingewiesen, daß nach den bisherigen Belegen die Zusammenziehung von Fahrenden in Dörfern und eine Zuteilung von Boden an sie keine allgemein europäische Praxis war.

Bezüglich Ungarn kann die Frage in zweierlei Belang erörtert werden: *die eine Gruppe der Siedlungen umfaßt die bestimmten Dörfer, in denen laut unserer Urkunden königliche Jokulatoren lebten, zur anderen Gruppe gehören jene, wo der Ortsname von der Beschäftigung der damaligen Einwohnerschaft zeugt.* — Beiden Gruppen gibt unsere geschichtliche Entwicklung einen entsprechenden Rahmen.

[47] Schatz: *Oswalds v. W. Gedichte*. 1904. S. 259.
[48] Bleyer, J.: *Beheim Mihály elete es művei a magyar történelem szempontjából* (Leben und Werk von Michael Beheim vom Gesichtspunkte der Geschichte Ungarns). Budapest, 1902. S. 21—46.

Haben wir in diesem Abschnitt den Zerfall der Schicht der epischen Spielleute gesehen, der einerseits durch die Kriege in Ungarn hervorgerufen wurde, andererseits den Aufenthalt von Wandersängern, das Besuchen der europäischen Universitäten durch ungarische Studenten auf Grund der dynastischen Beziehungen zur Folge hatte, so können wir auch im folgenden diesen Zerfallsprozeß in Zusammenhang mit den Siedlungen verfolgen. Dieser Prozeß tritt zwar um einige Jahrzehnte später ein, doch sind diese Siedlungen ebenso *die Ergebnisse der ersten Jahrhunderte der Staatsgründung, wie der Kreis der epischen Spielleute selbst.*

Ein analoges westliches Beispiel haben wir nicht gefunden, weil dort die soziale Schicht der Spaßmacher sich nach der Annahme des Christentums von Anfang an gleichmäßig entwickelte. In Ungarn ging die Bekehrung zum Christentum mit großen Erschütterungen einher. Die Spielleute dienten — mit ihren epischen Gesängen — eher dem alten Glauben, als dem feindlich aufgenommenen neuen; mit ihren »großen Bedenken« gerieten sie in Gegensätze zum Christentum und zur königlichen Macht. Das Ergebnis von jahrzehntelangen schweren Kämpfen war die Liquidierung des Schamanismus, die Einschränkung der Tätigkeit der *Regös*, ihre Aufnahme in den Dienst des Königs, ihre Ansiedlung, sodann, als Abschluß dieses Zersetzungsprozesses ihre endgültige Auflösung. (Das *regölés* lebt aber in der Erinnerung fort, im Kreise der Bauern, in deren Liedern es — verhüllt — am längsten weiterklingt, zum Volksgebrauch wird und Jahrhunderte überdauert.)

Bevor wir die offiziellen ungarischen Siedlungen der Spielleute eingehend erörtern, führen wir ein Beispiel aus dem Osten an, als Vergleich, wie sich die Lage der Spielleute in der Gegend gestaltete, woher die Ungarn abzogen und wo die Annahme des Christentums (Ostkirche) unter ähnlichen Bedingungen vor sich ging. Es handelt sich um die russischen Spielleute, um die *Skomorochen.*[49]

Der *Skomoroch* ist das östliche Pendant zum Jokulator: ein Spielmann, ein Possenreißer. Sie hatten mehrere *Instrumente*, u. zw. die Schellentrommel = *buben*, Hirtenpfeifel = *szopel*, Horn = *turba*, *rog*, Saiteninstrument mit drei Saiten = *gudok*. Ihre *Tätigkeit* bestand aus der Vorführung von Volkstänzen in Solo oder in Gruppen, sowie in der Aufführung von maskierten Schauspielen, Bärentänzen, Puppentheater.

[49] Findejsen, N.: *Die mittelalterlichen russischen Spielleute.* Wir konnten die ungarische Übersetzung des Aufsatzes benützen, aus »Zenetudományi Értesítő.« Budapest, 1952. Nr. 7. S. 1—20. und Nr. 8. S. 1—12. Diese Abhandlung ist Teil einer größeren Geschichte der russischen Musik: *Skizzen zur Geschichte der russischen Musik, von den ältesten Zeiten bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts.* Bd. I. Kap. V.

»Ihre Beteiligung am häuslichen und religiösen Leben des Volkes veranlaßt uns dazu, in den *Skomorochen* Überreste von — vergessenen und in Geschichtsquellen nicht festgelegten — urtümlichen Volksbräuchen zu vermuten. Die *Skomorochen* nehmen an den Totenmahlen, an den Heiratszeremonien, an den Festen zu Pfingsten (rusali) und zu Johannistag und an anderen Volksfesten teil.«

Ihre *Siedlungen* finden wir im Gebiet von zwei größeren Staaten: in *Novgorod* (Welikij Novgorod = Großnovgorod, ostslawischer Staat vom X. bis XV. Jahrhundert) und im Gebiet des damaligen Großfürstentums *Moskau*. Im Großfürstentum Novgorod gab es z. B. in den zwölf *pogosti* des *Derevskaja pjatina* 13 Dörfer, wo ausgesiedelte *Skomorochen* lebten und 6, die den Namen Skomoroch oder Skomorohovo trugen. Außer den Dörfern bewohnten sie sogar in bestimmten Bezirken auch die Friedhöfe. In zwei *pogost* des *prisud* von Kursk gab es je ein Dorf Roga (rog = Horn), wo *Skomorochen* lebten. In den erwähnten Orten wurde ihnen eine gleiche Behandlung wie den übrigen Untertanen zuteil. — Im Großfürstentum Moskau findet man sie schon in zwei Gruppen geteilt: *a)* Freie (steuerzahlende) *Skomorochen* und *b)* Hof-*Skomorochen* von Bojaren und Gutsbesitzern. Ihre Siedlungen befanden sich hier im Bezirk von Twer und von Polock (ukrainischer Bezirk). In beiden Staaten lösten sich diese Siedlungen allmählich im XV—XVI. Jahrhundert auf. Entweder verarmten dazumal die *Skomorochen*, oder sie wurden zusammengezogen. Iwan der Schreckliche z. B. ließ — als er Nowgorod 1570 zerstörte — die *Skomorochen* an seinen Hof bringen.

Das eben Angeführte ging der Entwicklung in Ungarn nicht voraus, lebte auch beträchtlich länger und wir wissen nicht, ob gegenseitige Einflüsse vorlagen. Sicher aber ist, daß uns aus anderen Gegenden Europas keine ähnliche Parallelen greifbar sind.

1. *Die Jokulatorensiedlungen in Ungarn*

Die auf Spielleute bezüglichen Angaben aus Ungarn belangen — in irgendeinem Zusammenhang — bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts faßt ausschließlich die Jokulatoren.[50]

Die ersten drei Siedlungen oder Gemeinden sind in den folgenden Quellen mit Namen *Igric* verbunden:

[50] Szabolcsi, B.: *A középkori magyar énekmondók kérdéséhez* (Zur Frage der mittelalterlichen ungarischen Spielleute) »Irodalomtörténet«. Budapest, 1928. S. 226—228. Das verfügbare Belegmaterial wird in dieser Studie chronologisch geordnet.

a) Die früheste ist eine aus 1244 datierte, von Béla IV. ausgestellte Urkunde (umgeschrieben 1364), in der der König einem Farkas (Wolf) und einem David, die aus dem Dienste der heiligen Elisabeth aus Thüringen zurückgekommen sind, auf ihrem Gute die Errichtung einer Kirche zu den Ehren der heiligen Elisabeth genehmigt. Die Urkunde gibt die Ortschaften und die Pfarrgemeinde an: »primo Kapusd, villa porcariorum nostrorum Castri Posoniensis. Item *igrech villa Joculatorum* eiusdem Castri nostri circa fluvium Barzanach«. Das Gut dürfte eine der Jokulatorensiedlungen der Preßburger Gespanschaft gewesen sein[51] (vgl. Nr. 2 der beigefügten Karte)

b) Die zeitlich nächste Urkunde — ebenfalls in bezug auf das oben erwähnte Gebiet — ist der Erlaß des Palatins Roland vom Jahre 1253, worin er in Sachen der Gemarkungsstreitigkeit der *jobagiones castri* Dienstnamen von Preßburg befindet:[52] ». . . Quencer Clericum, Kemam filium Kenes, Jacobum filium Machow, Joancam filium Elyae, Mauritium filium Michaelis, et suos Cognatos de Villa Karcha, et de alia Villa Karcha Fyntur Fenies, Tukam, Mezam, Chiper Yoculatorem et Cognatos eorundem, Populos videlicet Castri Posoniensis, proponebant taliter contra ipsos.«

Hier sind also die Jokulatoren unter den Einwohnern der Gemeinde Karcsa auf der großen Schütt (Csallóköz) dem Namen nach aufgezählt. Der Ort lag zwischen Szerdahely (Serdahei) und Nyék (Niek), und eine Urkunde von 1405 erwähnt ihn unter den vielen nahegelegenen Karcsa als *Igrych*karcsa; — nach einer anderen Angabe erschien 1329 anläßlich einer Besitzprüfung unter den Leuten aus der Großen Schütt ein »Thomas ioculator de villa Igrechfolva«[53] als Zeuge. In diesem *Igric*falva oder *Igric*karcsa (s. Nr. 3 der beigefügten Karte) lebten also die Jokulatoren, die in der Urkunde von 1253 auch dem Namen nach aufgezählt werden: *Fyntur-fintor* = Fratze. Er mochte wegen seiner possenreißerischen Gesichtsmimik *Fyntur* genannt worden sein. *Tukam* gehört zum ungarischen Worte *tok:* satt und bedeutet hier dick. *Mezam* entspricht dem heutigen *mézes-mázos:* honigsüß, fig.: Schmeichler, Schöntuer. Das Gegenteil davon ist der nächste Name: *Chiper*, zu *csip* (= zwicken,

[51] Pais, D.: *Árpád- és Anjoukori mulattatóink* (Unsere Spaßmacher der Arpaden- und Anjouzeit) Kodály emlékkönyv (Festschrift für Zoltán Kodály). Zenetudományi Tanulmányok (Musikwissenschaftliche Studien). Budapest, 1953. S. 104.

[52] Bartal, Gy.: *Commentarii ad hist. status iurisque publici Regni Hung.* Bd. II. S. XVI.

[53] Grünn, A.: *Adat az énekmondók történetehez* (Beitrag zur Geschichte der Spielleute) »Ethnographia«. Budapest, 1920. S. 285.

1. Regencze
2. Igrecz villa ioculatorum
3. Igricz-Karcsa
4. Reggyes
5. Igrice
6. Regede-melléki
7. Igrische
8. Regeháza
9. Reggel-Kellő
10. Reggel-Kelő
11. Igricze
12. Regenye
13. Regále
14. Regződ
15. Regőcze (Reeg)
15/a Regöly
16. Regtelök
17. Regel
18. Igrici
19. Igricze
20. Igrici
21. Igriczi-hegy
22. Terra Rege
23. Regéczke
24. Regestó
25. Regete
26. Reglőd
27. Regető
28. Igrischtye
29. Regfalva
30. Kisigrice
31. Igröcztelök
32. Igrecverse
33. Rege mező
34. Regepataka
35. Regát

beißen) also ein Bissiger, Necker, Spötter.[54] Die angeführten Wörter deuten vor allem auf Spaß und Kurzweil hin und lassen eher Hofnarren, denn Spielleute vermuten. — Einer späteren (1358/1414) Angabe nach ist das benachbarte oder dasselbe Dorf im Besitze der *Sipos* aus Preß-

[54] Über diese Wortetymologien vgl. die in Fußnote 51 angeführte Studie von Pais.

burg: »fistulatoribus seu istrionibus castri Posoniensis«. Ein noch späterer (1447), auf Igrickarcsa bezüglicher Name lautet *Siposkarcsa*. Diese Ortschaft könnte die andere Siedlung der Spaßmacher unter den Dienstleuten von Preßburg gewesen sein, die von den elf Karcsa genannten Ortschaften diejenige war, die den Jokulatoren als Wohnort diente und ihr Besitz war. Besondere Beachtung verdient die Tatsache, daß an Stelle des mit den früheren Spaßmachern angeführten *Igrickarcsa* im Jahre 1447 *Siposkarcsa* (also Pfeifer-Karcsa) tritt, was auf die aufgekommene Bedeutung der instrumentespielenden Spaßmacher hinweisen könnte.

c) Die dritte Ortschaft die von Jokulatoren bewohnt war und in ihrem Namen das Wort *Igric* aufweist, liegt — südlich von den obigen — in Transdanubien (Westungarn), westlich des Plattensees (Balaton) (s. Nr. 5 der Karte). Die Urkunde in der König Béla IV. den Landesrichter Paul (Pál) mit der genauen Flurrain-Aufnahme der Güter der in die Ortschaft Igric zuständigen Jokulatoren beauftragt, stammt aus dem Jahre 1251 und besagt: »terram joculatorum suorum de villa Igrich in Parochia Zaladiensi existencium a terris vicinorum et commetaneorum suorum certis metis distinctam eisdem statueremus.« Auf Ansuchen der vor ihm erschienenen Jokulatoren bestätigt er einige Jahre später (1255) diese Urkunde: »accedentes in nostram presenciam joculatores nostri de villa Igrich in Comitatu Zaladiensi . . . suplicarunt.« In der Gemeinde lebten also *königliche Jokulatoren*. Sie werden in unseren Urkunden noch lange und sehr häufig erwähnt. Der König verschenkte auch öfters einzelne Güter in dieser Gegend. Also dürften die Jokulatoren hier nicht lange gesessen haben. Zuletzt erwähnt sie 1292 die Urkunde Königs Andreas III, der diese Güter abermals verschenkte: »quondam terram joculatorum nostrorum Igrichy vocatam, cum omnibus utilitatibus et pertinenciys suis universis, sub metis et terminis suis antiquis quibus per priores possessores limitata fuerat seu possessa Magistro Duruzlo . . . dedimus donavimus . . . « Die Einwohner-Untertanen kamen entweder unter einen fremden Herrn, oder sie zerstreuten sich. In diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß die Gegend dieser Siedlung königlicher Jokulatoren heute ein Zentrum des lebendigen Volksgebrauches des *Regölés* ist. (In diesem Landstrich gab es südlich des oben erwähnten Igrici 1399 eine Siedlung *Regede*-melléki[55] (s. Nr. 6 der Karte). Es sei ferner erwähnt, daß in der Nähe der erwähten Gemeinde, in Hahót das bisher als älteste bekannte

[55] Csánky, D.: *Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában* (Historische Geographie Ungarns im Zeitalter der Hunyadi). Budapest, 1890—1913. Bd. III. S. 174.

ungarländische Missale (vom Ende des XI. Jahrhunderts) benützt wurde, u. zw. mit zwei in Neumen aufgezeichneten liturgischen Dramen, mit dem Osterspiele *Quem queritis* und mit dem Dreikönigsspiel *Stellarium* (von denen nur dieses notiert war).

Außer den Einwohnern der drei erwähnten, von Jokulatoren bewohnten Gemeinden tauchen verstreut mehrere Namen von Jokulatoren in diesem westungarischen Landstrich auf, doch wurde bisher noch nicht klargestellt, ob diese aus einer der Jokulatoren-Gemeinden stammen.

Wir möchten hier eine weitere Gemeinde erwähnen, die von Transdanubien zwar weit ablag, aber wegen ihrer Eigenart hierher gezählt werden kann. Dies ist die in 1429 erwähnte Gemeinde *Igreczverse* im einstigen Komitat Arad (s. Nr. 32 der Karte). Einige Kilometer davon liegt *Simánd* über dessen Einwohner M. Oláh um 1530 folgendes berichtet:[55a] jeder Einwohner des Dorfes sei frei von Abgaben; sie seien privilegierte Bettler, Krüppel, Gehbehinderte oder Blinde. Sie lassen keinen gesunden Menschen unter sich, machen ihre Kinder zu Krüppeln, und bedienen sich einer eigenen Sprache. Sie hätten das Privileg, ihr Brot weit und breit im Lande als Wandersänger zu verdienen.

Die beiden Dörfer dürften — schon infolge der Nachbarschaft — zu einander engere Beziehungen unterhalten haben.

Weitere Angaben weisen mit einiger Ungewißheit auf bestimmte Siedlungen oder Gutsschenkungen hin, doch ist in diesem Zusammenhang füglich auf folgendes hinzuweisen:

Aus dem Jahre 1337 stammt eine Urkunde über Besitzregelung,[56] in der Spaßmacher vorkommen: in der Nähe von Nagymihály (im Nordost des Karpatenbeckens) »quas transeundo, ad plagam septentrionalem vergendo ad quendam campum Igrischtya . . . « (s. Nr. 28 der Karte) ». . . vocatum, quem per medium dividendo . . . « ein anderer Hinweis derselben Urkunde besagt: ». . . prima enim meta incipit in fluvio Laborch vocato . . . transit per communem ortum Egidii dicti Soltyz et Thoma istrionis hospitum de eadem, et currendo ad eandem plagam exit de ipsa villa . . . «. Die Urkunde bezieht sich auf die Güter der Familie Kaplyon. Ihren Inhalt kann man dahin auslegen, daß außer den in der Burg Nagymihály der Familie *igric*-Dienstmannen auch der als Gast dort weilende *istrio* (Thomas) Land erhielt. Ob dieser »gastierende« istrio ein Ungar war oder ein Fremder, erhellt aus der Urkunde nicht. Soviel ist aber klar, daß *die in der Burg angestellten Spaßmacher* (wie

[55a] Publiziert von Sztripszky, H.: *Igricek-énekes koldúsok* (Igric-singende Bettler) »Ethnographia«. Budapest, 1908. S. 345—353.
[56] Sebestyén, a. a. O. 1891. S. 413—422.

auch im Falle der früher erwähnten zwei Jokulatoren-Siedlungen) *im Burgbereich Land- und Ansiedlungsmöglichkeiten erhielten.*

Ähnliches geht aus der nächsten Angabe hervor. In der Nähe der bereits 1213 *Kiral* (König) genannten Gemeinde *Királytelek* (Königsgrund, Königshufe) tauchen drei Namen mit *Igric* auf. Királytelek könnte eine königliche Burg gewesen sein, der Annahme nach war es der Hauptsitz des zweiten Geschlechtes der ersten Árpáden jenseits der Theiß.[57] In der Umgegend kommt einmal als Wiesenname *Igrici* vor (s. Nr. 20 der Karte), einmal ist es der Name des Sumpfes und Stillwassers *Igricze*[58] (s. Nr. 19 der Karte), ein anderes Mal wieder eines Hügels oder Berges: *Igriczihegy*[59] (Nr. 21 der Karte).

Ein ähnliches Beispiel haben wir aus Westsiebenbürgen, aus der Nähe von Thorenberg (Torda) 1279; »... Terra Gregorii Parvi iobagionis castri de Torda sine herede decedentis *Igruchteluk* vocata.«[60] Dieses *Igrictelek* war eine der Untertanengemeinden von Thorenburg, die Ruinen ihrer Kirche waren am Anfang des XIX. Jahrhunderts noch zu sehen.[61] (Vgl. Nr. 31 der Karte.) Wir haben keine ausführlichen Quellen darüber, was für Dienste der in der Urkunde erwähnte Burgsaß zu leisten hatte.

Abschließlich führen wir die beleggkräftige Urkunde an, die sich auf das Zentrum des Landes, auf die Siedlung der Dienstmannen der Ofner Burg (Buda) bezieht. Im vorigen Abschnitt haben wir im Zusammenhang mit den *regös* die Urkunde bereits angeführt (sie wurde 1347 von Ludwig dem Großen erlassen); wesentlich ist, daß die Siedlung *Regtelek* (s. Nr. 16 der beigefügten Karte), die der Wohnsitz der *Regös* (conbibator) des königlichen Hofes war, vom König an andere verschenkt wurde, weil ihre Einwohner ohne Nachkommenschaft, ohne Leibeserben verstarben.

Mit diesen Ausführungen wollten wir die Meinung erhärten, daß es in dem auf die Arpadenzeit zurückgehenden sozialen System unter den verschiedenen Dienstleuten der Zentren, mit gleichen Rechten, auch Spielleute gab.

[57] Moór, E.: *Igric*. Zur Frage der Spielleute der Arpadenzeit. »Ung. Jahrbücher« 1928. VIII. S. 382—385.
[58] Pesty, F.: *Helynévgyűjtemény. Szabolcs megye, Oros községnél* (Ortsnamensammlung. Komitat Szabolcs, bei der Gemeinde Oros). Manuskript, Budapest, 1864. Nationalbibliothek Széchenyi, Handschrftensammlung.
[59] Pesty, ebd. Komitat Szabolcs, Gemeinde Tass.
[60] Csánki, a. a. O. Bd. V. S. 709.
[61] Orbán, B.: *Torda város és környéke* (Stadt Thorenburg und Umgebung). Budapest, 1889. S. 121.

2. Ortsnamen

Die Frage unserer Ortsnamen verdient — im Rahmen dieses Aufsatzes — um so mehr eine besondere Beachtung, weil sie einige überraschende Schlüsse zeitigt. In der vorliegenden Zusammenstellung werden bloß die Orte, deren Namen *Igric* und *Regös* enthält, und so die auf die frühesten Zeiten verweisen, u. zw. Gemeinde-, Wiesen- und Flurnamen erörtert. Im Zusammenhang mit dem *Regös*-Lied, mit dem Volksbrauch der *Regölés* können sie Ansätze zur Entwicklung eines neuen Standpunktes darstellen.

Untersuchen wir die schon öfters angeführte Karte, so zeichnen sich drei Gebiete ab, wo es geographisch nahe gelegene, in verschiedenen Formen variierte Ortsnamen mit *reg* beginnend gibt.

a) Der eine Landstrich in der Nähe des Zusammenflusses der Donau und der Drau in Transdanubien (überwiegend im Komitat Baranya [Branau], Belegorte 8—9—10, 12—13—14), der andere Strich ist das Gebiet im Winkel der Flüsse Theiß-Kundert (Hernád)-Bodrog (hauptsächlich im Komitat Abaúj, Belegorte 22—23—24—25—26), die dritte Gegend liegt in Siebenbürgen um Csíkszereda (Belegorte 33—34—35). Das *Regölés* als Volksbrauch lebt heute an keinem dieser Orte mehr. Das Verbreitungsgebiet verläuft mit seiner Grenze etwas westlich der ersten Landschaft, sein Zentrum ist die Umgebung des früher bereits erwähnten *Igric* (5) und *Regede-melléki* (6).

In der ersten Landschaft im Komitat Branau (Baranya) haben wir sechs Ortsnamen. Nicht alle ließen sich urkundlich belegen. *Regeháza* (8) kommt als Ortsname 1421 vor,[62] später, 1478, ist es im Komitat Branau ein Adelprädikat.[63] Die Gemeinde liegt südlich von Szigetvár (Sigeth). *Regződ* (14) ist in einer Urkunde aus dem Jahre 1452 erwähnt; es liegt südlich von Siklós.[64] Drei der Namen sind die von Fluren und Äckern: *Reggel-kellő* (9) im Hotter des Dorfes Bánfa,[65] *Reggel-kelő* (10) in der Nähe der Ortschaft Kistelek und *Regále* (13).[67] Schließlich das Dorf *Regenye* (12), und in dessen Nähe ein Wald und ein Weingarten gleichen Namens.[68] Zu dieser Gruppe gehört ferner ein *Igricz* (11), erwähnt in einer Urkunde aus dem Jahre 1500; laut einer anderen Angabe war es

[62] Csánky, a. a. O. Bd. II. S. 638.
[63] Csánky, a. a. O. Bd. II. S. 519.
[64] Csánky, a. a. O. Bd. II. S. 519.
[65] Pesty, a. a. O. Komitat Baranya, Gemeinde Bánfa.
[66] Pesty, a. a. O. Komitat Baranya, Gemeinde Kistelek.
[67] Pesty, a. a. O. Komitat Baranya, Gemeinde Egerág.
[68] Pesty, a. a. O. Komitat Baranya, Gemeinde Regenye, und Csánki, a. a. O. Bd. II. S. 519, 544.

am Anfang des 16. Jahrhunderts im Besitz der Familie Horváth *de Isztró*. Auf dasselbe *Igricze* dürfte sich schon eine frühere Urkunde beziehen, in der König Sigismund am 11. Oktober 1410[69] den Söhnen des Paul von Kiasszonyfalva, Stefan und Georg als Lohn für ihre Dienste . . . die ihren Ahnen ererbten Güter Kisasszonyfalva . . . *Igrechew* . . . etc. als Lehen bestätigt. —

b) Die zweite Gruppe der einschlägigen Ortsnamen, insgesamt fünf, sind aus den Komitaten Abaúj und Zemplén (Semplin). Urkundlich belegt sind drei: 1252/1348 *terra Rege* (22),[70] damit im Zusammenhang auch ein Personenname *Regue fia György* (Regue's Sohn Georg). Die folgenden zwei sind in einer Urkunde aus dem Jahre 1427 belegt: *Regete* (25)[71] und *Reglöd* (26);[72] diese nahegelegenen Ortschaften gehörten möglichenfalls zur Burg Szalánc, denn *Regete* (25) wird eindeutig so erwähnt. Weitere Ortsnamen gehören hierher: *Regéczke* (23)[73] und *Regestó* (24).[74] Weiter nördlich von hier, am Hauptkamm der Karpaten lag im Quellengebiete des Flusses Tapoly noch 1808 die Gemeinde *Regető* (27).[75] Hier wollen wir bemerken, daß in der — von diesen Ortschaften unweit gelegenen — Stadt Leutschau (Lőcse, Levoča) in einem Kalender aus dem Jahre 1642 unter den angeführten Märkten nach dem 6. Januar, dem Dreikönigstag der *Regélő-Montag* erwähnt wird, ähnlich dem bereits zitierten Karlsburger Kalender von 1626.[76]

c) Die dritte Gruppe der einschlägigen Ortsnamen stammt aus Siebenbürgen, u. zw. ausschließlich aus dem Komitat Csík. Regát (35) ist die Gemeinde, in deren Umgegend »an einer Stelle der Wiese sich der sog. *Ókör* (alter Kreis) befindet, darunter ein Ort *Hidegség* (Kälte = Kalter Bach) mit einigen kalten Quellen« (vielleicht Orte, wo einst die *Regös*, die Schamanen ihre Tätigkeit ausübten?). In der Gegend von Csíkszentimre liegen die weiteren zwei Orte, nämlich *Regemező* (Rege-Wiese, 33)[78] und der ihn durchfließende *Rege-pataka* (Rege-Bach, 34),[79] der in den Alt einmündet.

[69] *Zsigmondkori oklevéltár* (Urkundensammlung aus der Zeit Sigismunds). Budapest, 1956. Nr. 7974.
[70] Veröffentlicht von Pais, D. in *Reg.* Magyar Századok. Festschrift für János Horváth Budapest, 1948. S. 5—23.
[71] Csánki, a. a. O. Bd. I. S. 216 und S. 229.
[72] Csánki, a. a. O. Bd. I. S. 216.
[73] Csánki, a. a. O. Bd. I. S. 216.
[74] Pesty, a. a. O. Komitat Abaúj, Gemeinde Gönyü.
[75] Lipszky, J.: *Repertorium locurum . . . Hungariae.* Buda, 1808.
[76] Sebestyén, a. a. O. 1902.
[77] Pesty, a. a. O. Komitat Csík, Gemeinde Csíkszentmárton.
[78] Pesty, a. a. O. Csíkszentimre.
[79] Pesty, a. a. O. Csíkszentimre.

In diesem Zusammenhang ist zu beachten, daß die Ortsnamen in der Arpadenzeit in Anlehnung an die Berufe entstanden. Im Falle der mit *reg-* zusammengesetzten Ortsnamen der drei erwähnten Landstriche sind — heute nicht mehr leicht bestimmbare — Gemeinden mit einer Bevölkerung von *Regös* zu suchen. Wir haben schon in Abschnitt I den Zusammenhang erwähnt, der zwischen dem Volksbrauch der *regölés* und den Seklern bestand, sowie die Grenzerrolle, die den Seklern als einen angeschlossenem Stamm zuteil wurde, u. zw. hauptsächlich im Norden und Westen des Siedlungsgebietes der ungarischen Stämme. Die Meinung der Historiker geht dahin, daß die Sekler ihr heutiges Siedlungsgebiet in Siebenbürgen schon vor dem 12. Jahrhundert besetzt haben dürften, danach aber in zwei Hauptgruppen hierher zogen: die eine Gruppe sind die scg. Ostsekler, die von Nordwesten, durch das Tal der Somesch (Szamos) kamen. Ihre Mundart deutet auf den oberungarischen *ë*-Dialekt hin. Die andere Gruppe sind die sog. Westsekler, die durch das Tal der Mieresch (Maros) nach Westsiebenbürgen zogen. Ihr *ő*-Dialekt entspricht den Dialekten in den Landstrichen entlang des Drautales.

Die Ortsnamen der Gruppe *a)* und *b)* bieten neue Beweise dafür, daß mit den Seklern zusammenhängend *Regölés*, das in den westungarischen Landstrichen heute noch lebend ist, auch im Norden des Landes verbreitet sein mochte, besonders wenn wir an den *Regélő*-Montag von Leutschau denken (1642). Dieser *Regélő*-Montag ist es, über den sich die Prediger in Siebenbürgen 1552 so ungehalten auslassen. Wenn dieser Tag in einem Leutschauer Kalender hundert Jahre später noch erwähnt wird, so muß dieser Brauch bedeutende Verbreitung besessen haben, was nun auch mit den Hinweisen der Ortsnamen erhärtet sein dürfte.

*

Zusammenfassend müssen wir hervorheben, daß die Frage der Ortsnamen einen wichtigen Anhaltspunkt im verwickelten Problem der Spielleute im mittelalterlichen Ungarn darstellt. Es darf angenommen werden, daß die Tätigkeit der fahrenden Sänger, die die Überlieferungen der heidnischen Zeiten — wenngleich verkümmert — wachhielt, zum Fortleben der Namen beitrug. Diese Tätigkeit verlor später ihre Bedeutung — wie auch die heidnischen Elemente des *Regös*-Liedes verblaßten — und wurde zu einem Brauch der im XIV—XV. Jahrhundert nicht mehr am Hofe des Herrschers, wohl aber an denen einiger Schloßherren lebte; daher veranlaßten diese die — übrigens ans Wandern gewöhnten — Spielleute oft zur Niederlassung. Die Ansiedlung der Spiel-

Abb. 1. Saulenkapitell aus einer Kirche in Siebenbürgen (Földvár). Szene einer Schlangenbeschwörung mit Trommel (vielleicht eine Erinnerung an die Trommel mit einem Fell; XIV. Jahrhundert)

Abb. 2. Initiale aus einem in Ofen geschaffenen Brevier, aus dem sog. *Kálmáncsehi Brevier* (23. recto). Arbeit des Mailander Miniators, Franciscus de Castello Ithalico, um 1480. Es stellt einen fahrenden Spaßmacher dar, mit drei Schellen am rechten Bein, einer Kuhglocke am Hals, die sein Nahern schon von weitem anzeigten

leute verrät jedoch, daß sie niemals in der Burg selbst, sondern bloß in ihrer Nähe wohnten. So standen sie auch mit dem einfachen Volk in ständiger Berührung, übernahmen sein Brauchtum, seine Geschichten und Lieder, bewahrten sie auf und vermittelten sie auf ihren Wanderfahrten weiter. Zweifellos muß aber das durch den Landbesitz gewährleistete ruhige Leben in bezug auf die großen Wanderfahrten häufig Hemmung und Ablehnung bedeutet haben.

Mozart et la comédie populaire

par

B. Szabolcsi

C'est un phénomène extraordinaire de l'histoire européenne du XVIIIe siècle que de voir l'Allemagne et l'Autriche, deux pays qui, pour ainsi dire, se sont détachés de l'évolution de la civilisation occidentale, ouvrir la marche de l'évolution musicale. La renaissance grandiose de la culture allemande — dont le développement musical est la partie la plus importante (et cela ne peut pas être attribué au pur hasard) — prépare la révolution bourgeoise et, en tant que mouvement spirituel, se *substitue* par nécessité à cette révolution. La grande lignée s'ouvre par Bach et Händel en Allemagne et continue, en Autriche, avec Gluck, Haydn et Mozart, puis avec Beethoven et Schubert, les grands musiciens de l'école classique viennoise. Parmi eux se trouve le plus prodigieux génie musical: Wolfgang Amadeus Mozart qui, au cours de sa vie si courte, a renouvelé, outre tous les autres genres, le drame musical aussi.

La littérature mozartienne — biographies et analyses — s'est multipliée depuis quelques dizaines d'années, ce qui prouve la popularité croissante du maître et le profond enracinement de son art parmi les millions de ses admirateurs. L'image que donne de lui la musicographie ancienne — ce portrait romantique et sentimental du musicien rocaille, du jeune homme naïf et mélancolique — fut remplacée par un portrait autrement véridique, celui du génie créateur travaillant à pleine lucidité avec une concentration formidable, et qui, pressentant et évoquant les contradictions et les conflits de son époque — a su, de degré en degré, et du prix d'efforts assidus, s'élever au-dessus de la musique de ses contemporains et de leur goût général, pour accéder à des hauteurs merveilleuses toujours plus solitaires, toujours plus sublimes.

Mozart rompit avec le service de cour, il ne voulait plus de la situation humiliante du musicien employé, se jeta dans la compétition acharnée et dans la misère de la libre concurrence bourgeoise qui ébranla sa santé et fut la cause de sa mort prématurée. — Voilà les conséquences

inévitables de son évolution et en même temps les péripéties significatives du développement pénible d'un musicien européen, de son cheminement perpétuel à partir de la servitude vers la liberté. L'arrière-plan social de ses luttes nous est maintenant aussi bien connu que le développement de sa méthode créatrice. Nous voyons surtout clairement en quoi consistait l'apport artistique extrêmement riche de l'époque que le compositeur utilisait librement, d'une manière de plus en plus souveraine. Et nous connaissons aujourd'hui mieux toute l'époque que Mozart résumait, parachevait et renouvelait. La figure et l'art de Mozart se trouvent en plein épanouissement dans la récente littérature mozartienne, dans les cinq volumes de Wyzewa et de Saint-Foix et dans la magistrale monographie d'Abert, comme dans les ouvrages de Dent, Lert, Conrad, Paumgartner, Haas, Einstein, Schenk, Siegmund-Schultze, Massin et d'autres.[1] — Mais non seulement cette littérature est-elle si riche dans les dernières dizaines d'années: l'historiographie de l'opéra et du drame, notamment celle de la comédie populaire, longtemps négligée, connaît aussi un nouvel essor. Depuis quelques années il apparaît clairement que ces trois genres sont intimement liés les uns aux autres dans le XVIIIe siècle et que, sans eux, l'évolution de Mozart est inconcevable; d'autre part, il est impossible de s'expliquer l'histoire de la comédie populaire sans avoir recours à l'oeuvre mozartien. Les ouvrages — tel celui de Rommel[2] — traitant l'histoire du théâtre populaire viennois ou ceux qui, comme celui de Djivelegoff,[3] apportent de nouvelles manières sur l'histoire de la *commedia dell'arte*, se réfèrent toujours à l'art de Mozart, de même que les manuels relatifs à sa dramaturgie ne manquent point de faire appel aux sources historiques de l'art dramatique populaire.

Mozart et le théâtre populaire: voilà le problème que nous nous proposons de traiter, car, à notre avis, c'est là que se trouve la clé de

[1] Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix: *W. A. Mozart, sa vie musicale et son oeuvre*, 2ème édition augmentée, 5 volumes, Paris 1936—1946. H. Abert: *W. A. Mozart*, 2 volumes, 7ème édition, Leipzig 1955—56. A. Einstein: *Mozart, sein Character, sein Werk*, Stockholm, 1947. R. Haas: *W. A. Mozart*, 2ème édition. Potsdam 1950. B. Paumgartner: *Mozart*, 4ème édition, Berlin, 1950. E. Schenk: *W. A. Mozart*, Zürich—Leipzig—Wien 1955. E. J. Dent: *Mozart's operas*, 2ème édition, London 1947. E. Lert: *Mozart auf dem Theater*, 3ème édition, Berlin 1921. L. Conrad: *Mozarts Dramaturgie der Oper*, Würzburg, 1943. H. Dennerlein: *Der unbekannte Mozart*, 2ème édition. Leipzig, 1956. W. Siegmund-Schultze: *Mozarts Melodik und Stil*, Leipzig 1957. J. et B. Massin; *W. Mozart*, Paris 1959 etc. Le catalogue *Köchel* de ses oeuvres paraît depuis 1937 dans la refonte d'*A. Einstein*. ses lettres ont été éditées par *L. Schiedermair* (1914), ensuite par *E. H. Müller v. Asow* (1942); une nouvelle édition complète de ses compositions a été entreprise en 1956.

[2] O. Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952.

[3] A. K. Djivelegoff: *Italianskaïa narodnaïa komedija*, Moscou 1954.

toute la dramaturgie de Mozart et peut-être la base de tout son art. La littérature est encore en reste de l'examen détaillé et approfondi de ce sujet; il s'ensuit donc que notre exposé revêt un caractère d'esquisse. Cependant nous espérons pouvoir tirer au clair quelques problèmes importants.

I.

Nous essayons de trouver la réponse à quatre questions qui rattachent le théâtre de Mozart, voire l'ensemble de son art, à son époque, à son milieu et à ses précurseurs. Mais etant donné leur importance, ces questions dépassent les problèmes de l'évolution personnelle de Mozart. Ces quatre questions sont les suivantes:

1° Quels sont les liens qui rattachent les opéras de Mozart à l'ancienne comédie populaire italienne, française et allemande-autrichienne?

2° Par quelles étapes a passé l'art créateur de Mozart dans ses relations avec le théâtre populaire?

3° Quels sont les éléments de la comédie populaire qui, directement ou indirectement, ont pénetré dans l'art de Mozart?

4° Quelle transformation ont subi ces éléments et comment sont-ils devenus éléments constitutifs de l'art dramatique de Mozart?

Avant d'aborder l'examen de ces questions, nous voudrions soulever encore un problème général. L'opinion des chercheurs est partagée quant à l'essence de la *commedia dell'arte*. B. Croce et plus récemment O. Rommel sont d'avis que la *commedia* n'est pas une initiative populaire, mais qu'elle est l'oeuvre d'acteurs professionnels et, par conséquent, elle peut être considérée dès le début comme un genre littéraire savant et conscient. Le auteur sovietique Djivelegoff insiste, au contraire sur les caractéristiques populaires de la *commedia :* à savoir le réalisme évident qui s'en dégage, l'esprit critique, l'originalité qui se manifeste dans l'emploi de dialectes sur la scène, l'actualité, le courage se révélant dans les jugements et dans toute l'attitude et enfin la franchise primesautière. En effet, plus on pénètre dans l'essence et dans les formes diverses dont dispose la *commedia*, et particulièrement dans cette collection importante de documents qui a vu le jour sous la direction d'Enzo Petraccone (La commedia dell'arte, Napoli 1927), et plus on sera convaincu de la vérité de la thèse de Djivelegoff. Il ne s'agit pas ici à vrai dire de ceux qui ont inventé, façonné ou stylé certains thèmes; non, ce qui importe c'est de savoir comment l'esprit populaire italien a formé les motifs les plus divers à son image, créé des types exquis, pris sur le vif, reflétant l'exis-

tence même du peuple, et comment cet esprit populaire put ressusciter ces caractères dans la fièvre de l'improvisation, dans un jeu scénique se renouvelant sans cesse, dans l'enchevêtrement facétieux et hardi d'un *imbroglio* naïf ou subtil? Sous cet aspect, la *commedia* est de toute façon la réalisation d'une inspiration populaire. Mais quelle que soit la vérité, les chercheurs tombent d'accord sur un point, à savoir que ce genre superbe, au moment historique où il attire le plus la curiosité du musicologue, donc au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles, est déjà à son déclin, s'engage au service des forces sociales conservatrices et rétrogrades: il a déjà perdu l'entrain combatif de sa jeunesse. Et c'est justement la raison pour laquelle la *commedia* se prête aux réformes les plus opposées, interprétée tantôt par Goldoni, tantôt par Gozzi. Mais on est en présence d'une contradiction curieuse: c'est précisément à ce moment qu'elle donne naissance à la comédie musicale, à l'opéra buffa, et celle-ci héritera de toute sa fraîcheur populaire, de son ancienne puissance de caractérisation réaliste, de son espièglerie et de son rythme irrésistible. A la vérité, cette contradiction n'en est une qu'en apparence, car la musique italienne du théâtre avait atteint à cette époque son apogée, ce qui lui permit de déployer la tradition théâtrale italienne, de se faire la «partie directrice» du genre entier, et — ce que nous aurions dû mentionner en premier lieu — d'exprimer les idées nouvelles et les points de vue de la société bourgeoise qui venait de se constituer. Sous cette forme, habillé de cette manière, il n'est pas étonnant que ce genre en décadence, galvanisé à une vie nouvelle, ait conquis les scènes de la France et aussi de l'Allemagne et commençât, à ce moment même, sa glorieuse carrière européenne. Les historiens du théâtre français et allemand parlent à cette époque d'une véritable invasion italienne. La comédie musicale italienne, l'opéra buffa, descendant direct de la commedia dell'arte, prend possession aussi des scènes populaires françaises et allemandes; à Paris la «comédie italienne» de Gherardi, comme à Vienne le «Hanswurst» de Stranitzky sont ses proches parents. Watteau, contemporain des premiers opéras-comiques napolitains, est un admirateur de la comédie italienne à Paris, et Arlequin, Colombine, Pantalon et Pierrot font leur entrée sur la scène populaire autrichienne pour se joindre au Hanswurst viennois au moment où les opéras de Pergolesi commencent leur marche triomphale dans le monde. La fusion des traditions populaires et nationales s'opère ici avec une étonnante rapidité, et à partir des années après 1750, lorsque Haydn compose sa première comédie populaire, l'opéra n'attend plus que la grande personnalité créatrice, pour devenir sous sa main un genre international de haute actualité. Les scènes po-

pulaires françaises et italiennes par exemple manifestent depuis longtemps une prédilection pour la figure de valet courageux et ingénieux; à Figaro, il ne manque plus que le nom; à Vienne, dès 1717, on monte constamment sur la scène les péripéties d'un certain Don Juan, blasphémateur et voué à la damnation, l'homme qui a défié même l'enfer, et ce personnage — après avoir figuré dans des pièces de théâtre espagnoles, françaises et italiennes — semble acquérir une popularité permanente sur la scène viennoise . . .

Une question se pose. Comment Mozart a-t-il connu tout ce monde? Sans doute, dès son enfance, à la maison de Salzbourg. Espèce de Guignol, le fameux et malfamé Hanswurst est le principal héros de la comédie populaire autrichienne, écrite en patois. Hanswurst est glorifié ou dénigré, selon les goûts, par les dramaturges, musiciens et acteurs allemands et autrichiens de l'époque. «L'esprit des Salzbourgeois a une inclination pour le bas comique — écrit Daniel Friedrich SCHUBART dans l' «Aesthetik der Tonkunst» (1806) —, leurs chansons populaires sont si burlesques, si gaies qu'elles font rire. L'esprit Hanswurst surgit partout et les mélodies sont le plus souvent délicieuses». Léopold MOZART, en revanche, s'indigne déjà en 1768 que le public viennois soit si dépourvu de tout penchant pour l'art sérieux et ne désire voir sur la scène que «des bouffonneries, des danses, la turlupinade des fantômes, le Hanswurst, des sorciers et des magiciens». C'est le théâtre populaire autrichien comique, spectaculaire, dont Josef Anton Stranitzky fut l'initiateur dans la première moitié du siècle. Cette comédie — nous l'avons déjà dit — empruntait bien des éléments aux traditions du théâtre italien et français. Bien entendu, on ne saurait jamais oublier que ces traditions scéniques ont été, dans leur majorité, reprises par Mozart, à travers ses précurseurs et ses contemporains, dans une forme stylisée; que cette succession a déjà pris une forme écrite et littéraire, et que parmi les co-auteurs de Mozart — connus ou inconnus pour lui — figurent aussi les noms de Shakespeare, de Calderon, de Molière et de Goldoni, c'est-à-dire les grands maîtres du théâtre européen, ceux qui ont intégré la tradition populaire dans leur art personnel et conscient. Ils se sont appuyés sur ces traditions, ils rivalisaient, luttaient avec elles, mais ils se les appropriaient, s'en nourrissaient, en faisaient la chair de leur chair. Cette tradition populaire transformée, «ouvrée», cet héritage indirect jouent un rôle décisif dans l'art dramatique de Mozart; en parlant des éléments d'origine populaire de la dramaturgie mozartienne, on pense tout d'abord à cet héritage. Or, il faut bien souligner ce que les recherches récentes viennent de prouver: dans les études de Mozart, dès son jeune âge, la

tradition poupulaire a joué aussi un rôle important; Mozart a pris connaissance de cette tradition en son état cru et primitif et c'est précisément lui qui, le premier, devra transformer cette tradition d'une manière artistique. On demeure stupéfait de voir Mozart s'emparer sciemment de ces traditions; lorsqu'il s'apprête à composer son premier opéra viennois, une lettre datée de l'été 1781 rend compte de ses sentiments relatifs à l'opéra français et italien, et Mozart d'ajouter: «il me semble que le Hanswurst est encore vivant dans la musique!» En évoquant les antécédents littéraires populaires italiens, français, allemands, autrichiens, ou même tchèques et espagnols du théâtre mozartien, en tenant compte du fait que ces modèles et ces sources avaient communiqué à Mozart les traditions de la comédie européenne dans un état plus ou moins transfiguré, il faut aussi passer en revue les rapports populaires *directs* avec la musique et notamment avec l'opéra de Mozart.

Commençons par quelques oeuvres de Mozart, oeuvres qui ne sont que rarement citées dans la littérature et totalement ignorées par le public. D'abord une pantomime, dont nous ne connaissons plus que quelques fragments, puis deux farces, également fragmentaires, écrites en allemand. Le fragment qui est resté de la pantomime, notamment la partie de violon, a été admis en 1880 dans l'édition complète des oeuvres de Mozart (série 24. tome supplémentaire, parmi les petites oeuvres orchestrales); un autre fragment, retrouvé depuis à Paris, reste encore inédit; seule la grande monographie de Wyzewa et de Saint-Foix en rend compte. Cette curieuse pantomime (Köchel 446. et 416d) fut jouée à Vienne au carnaval de 1783; Mozart lui-même, les membres de sa famille et quelques amis en furent les acteurs. «A la veille de mardi gras nous avons organisé dans la Redoute une mascarade de notre petite société amicale — écrit-il le 12 mars de cette année à son père, Léopold Mozart. — C'était une pantomime d'une demi-heure, juste le temps que durait l'entre-acte. Ma belle-soeur a joué Colombine, moi l'Arlequin, mon beau-frère Pierrot, Merk, le vieux maître de danse Pantalon, et Grassi, le peintre, a représenté le Docteur. L'idée et la musique de la pantomime sont de moi, Merk nous a appris les danses, et je peux dire que nous avons tous très bien joué . . . Les paroles auraient pu être meilleures, mais elles ne sont pas de moi; l'acteur Müller est leur auteur.» Au-dessus de la partie fragmentaire de violon on peut lire les instructions qui entraînent encore le lecteur dans l'ambiance carnavalesque de Vienne d'antan. «Pantalon et Colombine se querellent. — Vient le Docteur. — Pantalon fait des cérémonies, présente le Docteur comme son futur mari à Colombine . . . Pierrot arrive en courant. — Pantalon, Pierrot et le

Docteur sont couchés par terre. — Pantalon est aux prises avec Pierrot et lui demande ce qu'il veut . . . Arlequin passe la tête de l'armoire . . . Pierrot a peur d'Arlequin mort . . .» et ainsi de suite. (Dans le fragment manuscrit conservé à Paris, la pièce se poursuit différemment: on assiste à une scène de jalousie et de réconciliation entre un forgeron et son épouse.) Cette courte pantomime — même sous sa forme mutilée que nous lui connaissons — est si riche d'inspiration musicale, si mouvementée, tant de choses y rappellent les grandes oeuvres (1783 est déjà l'époque des compositions magistrales!) qu'on peut la considérer comme une étude dramaturgique d'atelier, une sorte d'essai d'occasion dont fait mention Aladár Tóth dans une dissertation (Contributions à la dramaturgie de Mozart, 1925, manuscrit) à propos du fameux «trio de ruban». Depuis le ballet «Les petits riens», oeuvre de jeunesse, composé à Paris, le chemin va, à travers cette pantomime, tout droit aux monologues orchestraux des grands chefs-d'oeuvre, aux scènes «*accompagnati*»; c'est dans cette pantomime que l'on peut surprendre le maître en train de transformer les *gestes* en moyens de représentation dramatique. — Moins significatif au point de vue artistique, mais d'autant plus intéressant, en raison de leur ton et de leurs motifs, sont les deux petits morceaux en prose mentionnés précédemment: les fragments de farce «Die Liebesprobe» et «Der Salzburger Lump in Wien». Ceux-ci sont aussi les produits des grandes années viennoises. Le premier laisse deviner quelques motifs de Papageno, le deuxième souligne très manifestement ses attaches avec la scène populaire du type Stranitzky. Dans ces morceaux Mozart ne s'exprime pas sur le ton de l'artiste, ne parle pas «d'en haut», — sa voix n'est qu'une voix parmi dix mille, la voix de l'auteur d'une comédie foraine ou provinciale — et c'est essentiellement cela qui nous frappe.

Car à la lueur de ces lignes d'une grande crudité, de ces farces vulgaires apparaît subitement un Mozart dont, en général, on ne parle pas: le Mozart des canons facétieux, des impromptus pour usage familier, des divertissements amicaux, le Mozart dont l'humour, aux instants rares des loisirs, du soulagement, devient un véritable humour paysan, le Mozart qui, enfant, improvise déjà des petites scènes d'opéra et qui, dans les dernières années de sa vie, éblouit encore ses amis par d'irrésistibles parodies de style et de caractère; et le Mozart des lettres, cet analyseur redoutable, ce dévoileur impitoyable des travers et des faiblesses, dont les caractérisations, les descriptions et comptes-rendus comportent, dirait-on, dans leur vivacité, la graine d'une farce de théâtre ou d'une action dramatique et révèlent exactement l'esprit de la comédie popu-

laire. Oui, tous les types, tous les événements ne font qu'une composition artistique fermée en elle-même, et toute cette composition ne vise jamais à autre chose qu'à la représentation réaliste et simple de la vie, des hommes et du monde. En effet, si l'on veut surprendre à l'atelier même l'art de Mozart, il faut connaître l'homme, lire sa correspondance avec sa famille, aller le voir aux réunions amicales, écouter ses conversations.

Et maintenant nous hasarderons une réponse à la question que voici: par quelles étapes sont passés ces profonds rapports organique-de Mozart avec le monde, avec les modes d'expression et avec la manière de voir de la tradition populaire? Nous avons parlé de la pantomime carnavalesque sans titre, dans laquelle défilent la plupart des personnages de la commedia dell' arte; nous pouvons ajouter maintenant que cette mascarade bariolée devait être une tradition familière chez les Mozart; on connaît de Léopold Mozart une «Sinfonia burlesca» datant de 1760, où nous retrouvons Arlequin et Pantalon qui s'ébattent sur un rythme enjoué: le mouvement Andante porte le titre: «Il signor Pantalone», et le finale s'appelle «Harlequino». Cependant, ces anciens types de comédie devaient subir plusieurs fois une profonde métamorphose avant d'acquérir droit de cité dans l'univers de Mozart. A douze ans, en 1768, lorsque l'enfant Mozart découvre l'opéra comique italien, Goldoni, et, par leur truchement, les types et les situations de la commedia dell'arte, à l'époque donc où sort de sa main «La finta semplice», son premier opéra comique italien, — apparemment il ne se sent pas à l'aise dans ce cadre. Il trouve une bonne solution à bien des choses, mais à maints endroits il exagère, se méprend ou bien commet une erreur. Par surcroît, il voit encore avec les yeux de ses précurseurs, ce qui est d'ailleurs naturel; il remplace par leur style de chanson viennois la véritable musique bouffe. Etant donné que la conception et les capacités techniques de ses précurseurs, de Bonno, de Wagenseil, de Gassmann sont quand même différentes des siennes, la pièce devient sous sa main, par rapport aux exigences du genre, une sorte d'essai provincial. Ce qui est d'autant plus bizarre, c'est que Mozart écrit en même temps un petit chef-d'oeuvre pour le théâtre, la pastorale exquise «Bastien et Bastienne», où les cadres du genre sont remplis sans défaut par un ton presque tout neuf, bien que Mozart se soit encore appuyé sur ses prédécesseurs français et allemands.

Combien différente sera la situation quelques années plus tard, lorsque le jeune Mozart, à quatorze ans, visitera pour la première fois l'Italie, terre promise de la musique d'alors! Le public, le monde du

théâtre, la vie du peuple, ces trois éléments intimement liés qui s'enrichissent réciproquement, impulsent du sang dans les veines de l'opéra de ce pays et dessillent les yeux de Mozart qui aperçoit tout d'un coup ce qui est à voir dans la comédie populaire italienne. En lisant ses lettres écrites à sa soeur en 1770 à propos des bals masqués milanais, sur les «facchinate» et les «chiccherate», on pense involontairement à Goethe qui, quelques années plus tard, à Venise et à Rome, prendra, lui aussi, conscience du véritable sens des traits dramatiques enjoués de la vie populaire en Italie. En effet, le jeune maître entreprend la transformation des traditions méridionales de la commedia, et lorsque, cinq ans plus tard, aura été composée «La finta giardiniera» (1775), cette pièce, où se mêlent d'une manière osée des éléments sentimentaux ou vaudevillesques, les traditions transformées et enrichies y trouveront une forme nouvelle. Les caractères ne sont pas encore totalement réussis, les personnages changent souvent de ton, on dirait aujourd'hui que leur «intonation» subit, à plusieurs reprises, des ruptures; par exemple, le personnage principal, le comte Belfiore s'exprime tour à tour sur un ton qui est celui du futur Tamino, de Pedrillo ou de Leporello. Sandrina, l'héroïne, nous rappelle tantôt l'Elvire du «Don Juan», et tantôt la Susanne du «Figaro». Ce premier opéra lyrique de Mozart fut souvent blâmé en raison de ces ruptures de ton; or, ces critiques sont très comprehensibles. Pourtant, disons-le tout de suite: ces ruptures de ton si surprenantes renferment un trait caractéristique de Mozart, trait qui plus tard se révèlera come un élément constitutif de ses grands chefs-d'oeuvre dramatiques. Il s'agit de l'immense puissance de la dramaturgie mozartienne qui lui permet de concevoir des sentiments ambivalents, ou, plus exactement, de transposer subitement les sentiments d'une échelle à l'autre. Dans «La finta giardiniera», ce trait se présente encore comme une faiblesse, propre à ruiner l'unité de la pièce et à disloquer son ambiance. Sa fonction ultérieure sera tout autre; nous y reviendrons encore.

Les contours d'une nouvelle période se dessinent alors. C'est l'époque des chefs-d'oeuvre mûrs, des onze dernières années de la vie de Mozart. Au cours de cette période naissent ses opéras, à partir d'«Idomeneo» jusqu'à «La Flûte enchantée» (1780—1791). Les semailles des années d'apprentissage viennent à maturité. L'expérience acquise sur les scènes européennes se transforme en réalité, devient chair et sang dans ses drames.

Les types et les situations de la comédie populaire allemande et italienne ont subi une métamorphose profonde. En quoi réside ce changement? Dans les situations, dans les caractères, ou dans l'invention?

Lequel de ces facteurs a dépassé ses cadres anciens pour s'adapter à l'autre? Peu importe et d'ailleurs la réponse serait extrêmement difficile.

Remarquons que nous connaissons de ces années (1783, exactement) deux de ses opéras comiques italiens restés en fragments, «L'oca del Cairo» et «Lo sposo deluso», mais il a écrit aussi toute une série d'études magistrales dans le style bouffe, sous forme de numéros spéciaux et de parties chantées. Le Mozart de «La finta giardiniera» se réjouit d'ores et déjà de la richesse des situations comiques, de cette varieté tout en couleurs, du cache-cache des personnages travestis, mais il n'y voit pas encore la conception vitale de l'unité dramatique. A présent tout cela devient une clé dans sa main, une clé qui lui permettra d'accéder aux passions humaines, à comprendre et à représenter, les destinées.

Les personnages et les situations de la comédie populaire, les figures et les décors de la commedia dell'arte, des Hanswurstiades, de l'opéra bouffe, de l'opéra comique et du Singspiel se muent à présent en individualités et en situations véritables, en types humains, en caractères uniques et irremplaçables avec leur destin individuel, leurs lois particulières. Toute une société se développe sous nos yeux avec ses conflits, ses intrigues, ses tensions et ses détentes, tout un réseau électrique dont les fils sont remplis du courant de la vie. Et ce qui, dans «L'enlèvement», se fait d'une manière nouvellesque, au pastel, dans les «Noces de Figaro» avec un profil tranchant, sans ménagement, se fera dans «Don Juan» poussé au paroxysme, chauffé à blanc, au seuil du catastrophe. Nouveau virage, nouvelle surprise: «Cosi fan tutte». Là, les sentiments humains dépassent les personnages et les recouvrent. Il part d'un jeu absolument frivole pour revenir sur lui-même et pour désavouer, annihiler ce jeu; il part de l'ironie et du paradoxe pour monter aux hymnes, à l'apothéose! Les personnages semblent quelquefois retomber au niveau de la commedia dell'arte ou même à celui de marionnettes, sans qu'ils puissent recouvrer l'ancienne liberté d'improvisation; ils sont menés par une intention plus élevée et dans ce jeu étrange, leurs traits personnels: leur individualité doivent s'effacer. Et enfin le dernier pas, le chef-d'oeuvre sublime comprenant dans une seule unité commune l'individuel et le typique; une féerie symbolique dans laquelle cependant il ne s'agit de rien de moins que de la lutte totale de l'humanité pour la clarté et pour son relèvement; une profonde comédie humaine que l'on peut appeler un opéra-conte, un mystère d'initiation, une proclamation des lumières, ou encore l'ouverture du romantisme, mais qui n'est, dans son fond et dans ses composantes, autre chose qu'une comé-

die populaire des faubourgs parvenue à sa plénitude, à sa perfection: la «Flûte enchantée».

II.

Notre troisième question se rapporte aux éléments de la comédie ancienne qui survivent, ou, plus exactement, reprennent une vie nouvelle sur la scène de Mozart. Il faut d'abord développer ce que nous avons déjà brièvement signalé: Mozart a hérité la plupart des éléments de la comédie ancienne sous une forme déjà remaniée, littéraire, filtrée, stylisée. Les recherches récentes — à l'encontre de celles du siècle passé — ont amplement prouvé que Mozart était en possession d'une culture littéraire extraordinaire. On ne peut donc nullement le considérer comme l'auteur naïf, instinctif, que voyaient en lui les romantiques. Il a lu et même critiqué «Hamlet» de Shakespeare, plusieurs comédies de Molière, il connaissait la litterature dramatique française et allemande, étudiait Metastasio et Goldoni; âgé de 24 ans, il donne déjà des conseils importants à ses librettistes, auxquels il ne ménage pas sa critique. Durant une période, à défaut d'une commission concrète, Mozart se met à étudier — lui-même le dit — plus de cent livrets d'opéras. A cette époque (au printemps de 1783) Mozart n'accepte plus rien sans critique, trouve à chaque livret quelque chose à reprocher et, puisqu'il les faudrait tous remanier, «il vaudrait mieux en écrire un nouveau.» Ce furent ces oeuvres théâtrales maintes fois étudiées qui servirent d'intermédiaires pour communiquer au compositeur, comme nous l'avons dit, de nombreux éléments des anciennes littératures populaires et rustiques, éléments refondus, ou dans un état plus ou moins brut.

Les relations entre la littérature dramatique et la comédie populaire non écrite se développent, à cette époque, sous le signe de réciprocité: non seulement la littérature se voit-elle enrichie par la vivante tradition populaire, mais celle-ci se trouve aussi élargie et amplifiée sous l'influence de la littérature. Un fait est très caractéristique de cet état des choses: au XVIIe et au XVIIIe siècles, les troupes ambulantes italiennes et espagnoles jouaient leurs pièces de théâtre «de mémoire» et remportaient de vifs succès dans les villes plus importantes; ils ne connaissaient que l'argument, et il était plus facile aux comédiens d'improviser le texte que de l'apprendre par coeur. C'est ainsi que circule, sous différentes formes, vers 1700, sur les scènes italiennes, le Don Juan de Tirso de Molina, tantôt comme le «Festin de pierre», tantôt comme le «Châtiment du blasphémateur»; le Don Juan popularisé de Molière s'y rattache aussi,

et descend, déjà dans la première moitié du XVIIIe siècle, sur les planches de la comédie viennoise pour devenir un personnage aimé des Hanswurstiades. (Ajoutons que selon les notes qui se trouvent dans le roman «Les riches pauvres» du grand romancier hongrois Mór Jókai, du siècle passé, on jouait, au milieu du XIXe siècle, à la campagne hongroise, des pièces de théâtre du répertoire de la capitale, sous forme de spectacles plus ou moins refondus et improvisés.) On peut donc suivre à travers les oeuvres dramatiques des XVIIe et XVIIIe siècles le processus qui transforme en personnages les anciens types de la commedia, en intrigues plus littéraires les situations banales, en répliques spirituelles le comique grossier. Le dernier chaînon de ce développement est Mozart lui-même: la matière brute des Brighella, des Arlequins, des Covielo, des Polichinelles, des Zanni et des Pasquariello, le valet rusé et astucieux, tantôt niais et balourd, tantôt hardi et ingénieux, ou bien poltron et sot, devient, sous sa main un Nardo, un Pedrillo, un Figaro, un Leporello. Dans ce même atelier s'opère le remodelage de l'ancien Hanswurst et de Kasperl en Papageno, c'est là que Colombine et Isabelle revêtent le costume de Blonde, de Susanne, de Zerlina et de Despina et c'est encore là que Lelio et Leandre se changent en Belmonte, en Octavio, en Guglielmo, en Tamino; c'est là que le vieux Docteur bolonais, personnage charlatanesque, intrigant, raissonneur, renaît à une autre vie pour ourdir de nouvelles intrigues sous les noms de Bartolo, de Basilio, de Don Alfonso. Le Figaro de Mozart et de Beaumarchais, le Don Juan de Molière, de Goldoni et de Da Ponte ont été très souvent introduits à la scène, il suffit de relever ici le fait caractéristique que le valet et complice de Don Juan s'appelait encore Arlequin dans l'opéra de Righini, composé en 1776 (l'un des plus curieux avant Mozart sur le même sujet), et qu'il avait le nom de Hans Wurst dans la comédie viennoise correspondante.

Que deviendront-ils, ces personnages, sur la scène de Mozart? Grâce au maître, ils auront non seulement une plus grande importance, un accent plus significatif, un profil plus net et une propre individualité, mais souvent leur sens originel se modifiera aussi. Le vieux personnage simple, *typique*, devient un *individu* vivant pour se hausser à une autre *personnalité typique*, d'une catégorie plus élevée. Mais les vieux personnages simplets ne sont pas seulement des cadres d'occasion dans les mains de Mozart; ils seront animés d'une substance vivante, pour avoir été formés par lui. Cette formation signifiait quelquefois un ton plus accentué, mais souvent aussi un changement total, la naissance de nouvelles nuances, et même de types nouveaux. Nous connaissons par exemple nommément l'ancêtre d'Osmin, du gardien de sérail intrigant: il figure

dans les comédies italiennes, françaises et allemandes du temps; mais tel qu'il apparaît dans «L'Enlèvement», il est totalement la création de Mozart comme le sont Figaro ou Leporello. Autre exemple: dans les vaudevilles viennois, autour de 1770 (dans la «Contessina» de Gassmann, dans «La vera costanza» de Haydn) on peut constater les vestiges d'un mélange de styles, d'une interprétation tendant à rendre sentimentaux et même tragi-comiques les personnages comiques, mais c'est seulement Mozart qui a osé conférer à la comtesse du «Figaro» un accent dépourvu du comique original de ce personnage, un accent qui, du domaine du rire, le fait passer directement dans les régions sublimes du pathétique noble. De même, nous pourrions poursuivre le changement de ton et d'acception des autres types. Comment par exemple le criminel réprouvé des burlesques populaires et des moralités parvient-il à la terrible grandeur démoniaque de Don Juan, comment le Sarastro de la «Flûte enchantée» se défait-il du manteau porté par les magiciens orientaux des comédies populaires viennoises?

Tout cela est valable autant pour les personnages que pour le théâtre, pour la construction de l'ancien mime populaire et pour les formes dont il dispose. Les anciennes «règles du jeu» sont encore en vigueur, mais elles devaient subir une énorme transformation pour devenir les règles du jeu mozartien. La comédie populaire s'est constituée de deux éléments: du conte et des formules de l'interprétation. Les deux ne sont que des généralités où l'auteur rencontre les acteurs, l'oeuvre ses précurseurs et la troupe les spectateurs. Plus le sujet (soggetto) est connu et plus l'exécution peut se consacrer à l'individualisation, aux détails; plus riches sont les formules d'interprétation et plus il y a lieu d'improviser. La littérature non écrite de la commedia dell'arte a fourni amplement les deux: d'une part, une large échelle de types de soggetto, et, d'autre part, des formules de jeu, donc l'échafaudage de la pièce, son exécution formelle et aussi ses menus ornements momentanés. A côté des ébauches d'arguments, il y avait toutes les farces traditionnelles, auprès des «soggetti» les carnets des acteurs, les «zibaldoni» et les bouffonneries à improviser: les «lazzi». La représentation consistait donc à réciter un texte-type à l'aide d'improvisations également typiques. Nous pouvons ajouter que le public appréciait davantage tout ce que la pièce lui offrait *au-delà* du typique et du formulaire. Il n'était que naturel que les acteurs eux-mêmes portassent le masque des types traditionnels, tout comme dans l'ancien théâtre grec; mais les Arlequins et les Colombines trouvent leur raison d'être dans le fait qu'ils enrichissent de couleurs nouvelles le jeu typique; et dès qu'ils cessent de le faire, ils cessent de vivre.

L'opéra comique des premiers temps est aussi l'un des héritiers de l'ancienne comédie. Une dualité la caractérise depuis Pergolesi et même depuis Melani: elle se compose d'une part d'être humains représentés avec un réalisme saisissant, et, d'autre part de scènes typiques et conventionnelles qui sentent le poncif. Partout des connaissances: le désarroi général (imbroglio), la rencontre nocturne inopinée (scena di notte), les méprises dues au déguisement, etc., sont des formules bien connues de l'arsenal de la commedia dell' arte, formules qui obtiendront une importance capitale dans le théâtre de Mozart: dans la «Finta giardiniera», dans Figaro, dans Don Juan, dans «Cosi fan tutte». Les révérences ironiques de Susanne et de Marcelline, le travestissement de Chérubin, l'échange de costumes entre Don Juan et Leporello, etc., tirent leur origine de l'assortiment traditionnel des «lazzi». L'intrigant vante son adresse et énumère ses ruses efficaces (pensez à Osmin, à Bartolo, à Alfonso), on se livre à des réquisitoires ironiques contre l'instabilité et les moeurs libertines des hommes et des femmes (voyez Figaro, Guglielmo et Despina); les acteurs, à la fin de la représentation, s'adressent au public et dans un chant d'adieu, dans la «chiusetta», racontent la morale de la pièce (dans presque tous les opéras de Mozart): tout cela prouve que les anciens tours et formules se sont directement ou indirectement transmis au théâtre de Mozart.

En évaluant cet héritage, il ne faut pas oublier les thèmes de l'opéra comique de XVIIIe siècle, thèmes qui nous intéressent particulièrement, mais qui n'ont été que très superficiellement connus jusqu'ici: les exotismes, surtout les orientalismes (les turqueries) familiers à certaines catégories de la comédie populaire d'où ils passent sur la scène musicale italienne, française et allemande. Le fait qu'ils excitent la curiosité du public ne peut pas s'attribuer au hasard: la littérature du siècle des lumières a trouvé dans les motifs orientaux, dans le défilé des héros et des situations exotiques, un moyen d'émettre un jugement sans ambages sur la société de l'époque. Les «Lettres persanes» de Montesquieu, ainsi que «L'ingénu» de Voltaire dévoilent les travers, la relativité et la vaine présomption de la morale européenne, c'est-à-dire du monde féodal. Les beaux-arts s'enivrent à cette époque de la magie de l'Extrême-Orient, en même temps que les romans à thèse maçonnique découvrent les bizarreries des mystères égyptiens et la sagesse de Zoroastre et de Confucius. «Moitié turc et moitié chinois» ainsi désignait-on déjà au milieu du siècle certaines pièces maîtresses architecturales de la luxueuse cour française. Les musicologues allemands Walter Preibisch et Hermann Abert ont observé la métamorphose du grand-seigneur turc — dé-

crit naguère comme un brigand vulgaire — sur les scènes de l'époque.[4] Dans les oeuvres de Jomelli, de Paisiello, de Gluck, de Haydn et de nombreux autres contemporains, le despote oriental sera remplacé par la figure humaine d'un pacha noble et magnanime, faisant office de repoussoir à l'arrogance occidentale; à partir de cette époque la barbarie et la sagesse asiatiques figurent ensemble. De telles comédies se multiplient dans les années après 1750; le «Soliman» de Hasse et le «Bajazet» de Jommelli sont de 1753, Monsigny et Gluck composent simultanément, mais indépendamment l'un de l'autre, le «Cadi dupé», en 1764 Gluck et en 1775 Haydn mettent en musique l'histoire aventureuse et très populaire des «Pélerins de la Mecque» («La rencontre imprévue», «L'Incontro improvviso»). Jommelli en 1768, et Joseph Schuster en 1777, composent la musique de «L'esclave libérée» («La schiava liberata»); Paisiello adapte pour la scène l'histoire de «L'Arabe généreux» («L'arabo cortese»). En 1781, voit le jour «L'enlèvement» de Mozart (précédé déjà bien avant d'un ballet «turc» et d'un «Singspiel» oriental de l'auteur), et enfin, à Paris, en 1783, on monte un opéra oriental à grand spectacle: la «Caravane du Caire« de Grétry. Goldoni et Gozzi, tout comme Lesage et Dancourt, contribuent à propager cette mode. Contes de fées, récits de voyages aventureux, nouvelles, pamphlets politiques, mystères et romans de chevalerie s'entre-mêlent sur la scène (elle-même décorée d'une manière exotique) de l'opéra. On cherche en même temps l'apparence de l'authenticité musicale, ce qui donne libre cours aux orientalismes, aux exotismes musicaux qui marquent de leurs empreintes certaines oeuvres de Gluck, de Haydn et de Mozart.

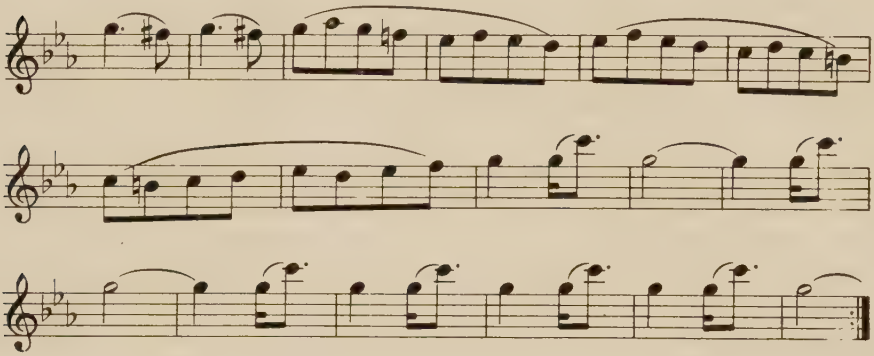
Nous ne nous occupons ici que de l'art *théâtral* de Mozart, et, par conséquent, nous n'avons que peu de place pour signaler dans sa musique les traces du style «turc», voire «hongrois». A ce propos, on tient surtout compte de quelques parties de l'«Enlèvement», surtout de l'ouverture et des deux choeurs des janissaires; mais il faut y ajouter une oeuvre de jeunesse, le ballet au sujet turc déjà mentionné, une suite de danse, «Gelosie del seraglio» restée en fragments, composée en 1772, sur un texte de Noverre; ensuite la fameuse marche turque «Alla turca», et surtout le finale du concerto pour violon en la majeur (1775) où la mélodie galante du menuet est subitement interrompue par les rythmes fougeux d'une fantaisie de danse ayant un caractère tzigano-turco-hongrois. De toute cette manière, nous citons deux motifs qui pourraient avoir un

[4] W. Preibisch: *Quellenstudien zu Mozarts «Entführung aus dem Serail»*, Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft X. (1908—1909) 430—476. — H. Abert: *W. A. Mozart* I. 1919. 931—935.

intérêt particulier. L'un est une «danse orientale» d'une curieuse composition, intercalée dans le concerto pour violon. La danse est constituée de dix passages courts dont trois se répètent à la fin. Deux ont été empruntés par Mozart dans son ballet turc, ils sont donc d'un caractère «turc». Mais le premier semble avoir un caractère hongrois et n'est autre que la variante de cette curieuse mélodie qui surgit aussi d'une façon imprévue et comme isolée dans le finale du quatuor en mi-bémol majeur de Dittersdorf:

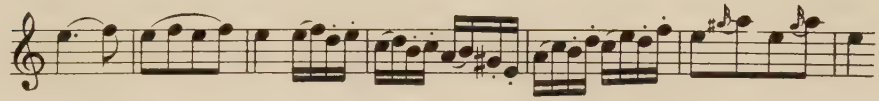
Dittersdorf

1



Mozart

2

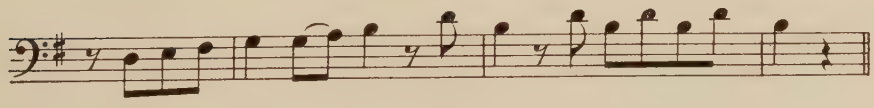


Les quatuors de Dittersdorf parurent en 1788, à Vienne, donc 13 ans après les concerto pour violon de Mozart. La date de leur composition nous est inconnue et nous ignorons s'ils sont antérieurs ou postérieurs à l'oeuvre de Mozart et si, dans ce dernier cas, Dittersdorf a profité de cette oeuvre. Dans le premier cas, il est à supposer que les quatuors de Dittersdorf datent du séjour du compositeur à Nagyvárad (1765—1769), donc de la fin des années après 1760, ce qui expliquerait aisément l'apparition du thème hongrois. C'est une autre question de décider comment cette mélodie est parvenue jusqu'à Mozart à une époque où le compositeur n'habitait pas encore Vienne. Nous suspectons ici Michel Haydn, le frère cadet du grand compositeur qui fut le prédecesseur de Dittersdorf à la cour de l'évêque de Nagyvárad (jusqu'en 1762), et utilisait volontiers même vers 1780, dans ses compositions, des motifs hongrois et des cadences d'anciennes «danses de recrues». On peut supposer

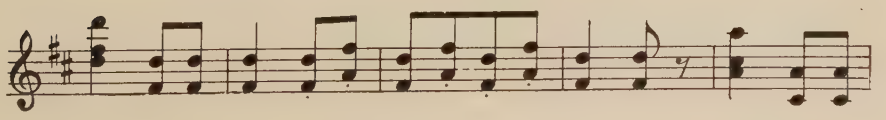
que ce fut Michel Haydn qui a — soit d'après ses propres souvenirs, soit d'après les réminiscences d'autres — communiqué au jeune Mozart les mélodies hongroises de la danse tzigane du concerto pour violon.

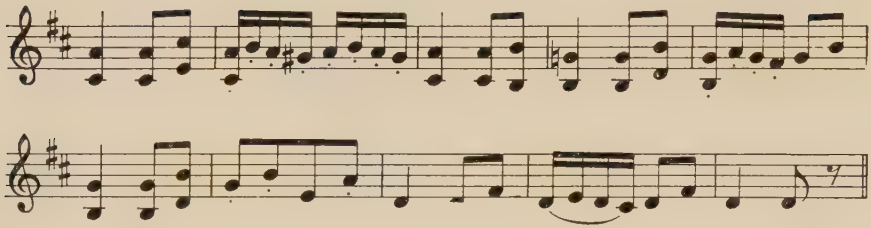
Je voudrais attirer l'attention sur un autre motif dont le cheminement n'est pas moins aventureux. Il y a une mélodie sautillante, tambourinante à la fin de l'«Alla turca» et dans le choeur final de l'«Enlèvement» — que Mozart sentait vraisemblablement très «turque», et qui devait être finalement considérée comme telle, car elle revient dans la «Rencontre» du Gluck, dans le finale burlesque du «Pharmacien» («Lo speziale») de Haydn et encore dans les marches turques de «L'incontro» de Haydn et de «Adelheit von Veltheim» de Neefe. Il est d'autant plus curieux que ces mélodies et ce rythme fussent considérés ainsi, que la tradition populaire hongroise, pareillement aux classiques viennois, les considérait comme de provenance turque. L'auteur de ces lignes a noté pour la première fois cette mélodie en 1932. La même mélodie est signalée dans le périodique «Ethnographia» (1937 : 81) d'après les recherches d'István Tálasi et de Sándor Gönyei; c'est la musique d'une sorte de ballet «turc» — datant peut-être vraiment du temps de l'occupation turque — que dansaient les paysans de Kunszentmiklós. (Nous publions la mélodie aussi dans sa notation moderne, d'après la reproduction d'István Tálasi.) Enfin on a découvert tout récemment une notation hongroise écrite (sans doute la première) de cette mélodie, dans un manuscrit acquis récemment par la Bibliothèque Széchényi. (Ms. Mus. 2697). Le manuscrit date des environs de 1780 et porte aussi l'inscription: «Turcie» (Turcicum); donc «danse turque». Comparons ces motifs:

Gluck, La rencontre imprévue (1764)

3 

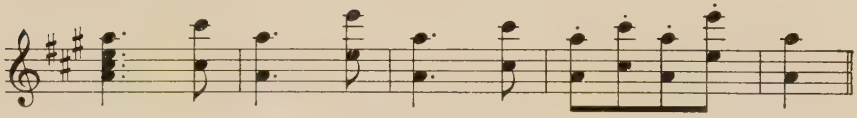
Haydn, Lo speziale (1768)

4 



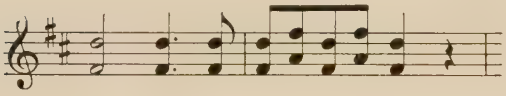
Mozart, Alla turoa (1778—1784)

5



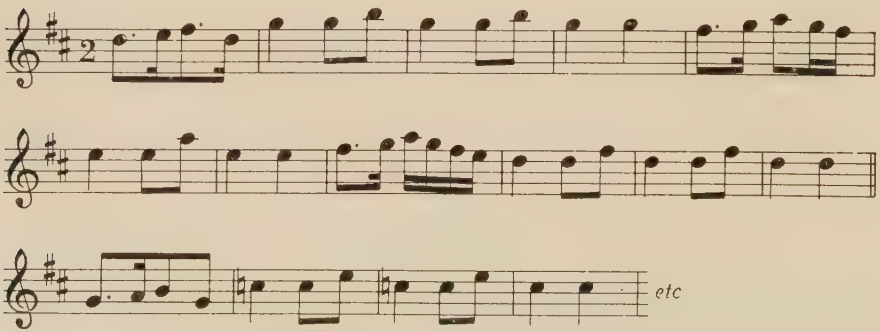
Entführung (1781)

Neefe, «Adelheit von Veltheim» (1780)

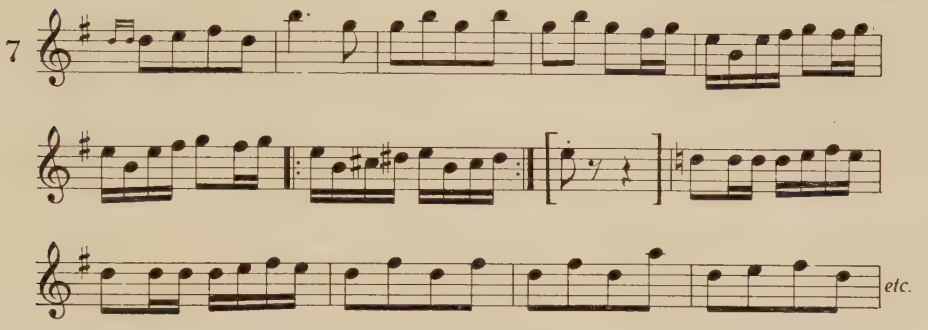


Du manuscrit Ms. Mus. 2697. de la Bibliothèque Nationale Széchényi de Budapest (1786): «Turcie» (Turcicum)

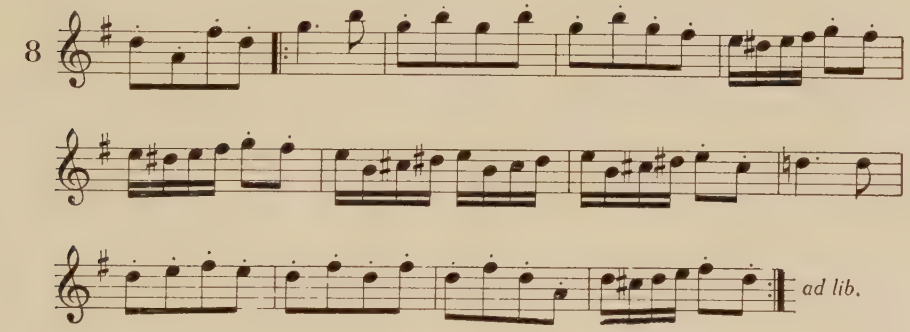
6



«Törökös» (A la turque) de Kunszentmiklós (Ethnographia 1937. 81.) complété à base de variantes.



«Törökös» (A la turque) d'après la reproduction d'István Tálasi. Notation de B. Szabolcsi 1956



On peut risquer ici encore l'hypothèse que cette mélodie parvint de Hongrie à Vienne par le truchement de Hongrois; les orchestres tziganes y circulaient depuis un bon moment déjà, les mélodies hongroises et les mélodies connues en Hongrie arrivaient en Occident sans doute soit par l'intermédiaire des tziganes, soit d'une autre manière, mais en partie certainement par Vienne. Tout porte à croire que les «turqueries musicales» de Kunszentmiklós, celles de Haydn et de Mozart ont gardé quelque chose de la musique turque du temps de l'occupation ottomane; en tout cas, le problème est difficile à résoudre, car on ne dispose d'aucune notation contemporaine écrite de *cette* musique, qui reste inconnue même pour les experts turcs.

Retournons cependant à la question de la comédie populaire dont la tradition exotique de coloris n'est qu'une partie relativement peu importante. Nous avons déjà pu constater que la dramaturgie de Mozart trouve sa génèse dans ce qui est le plus général, le plus traditionnel, le plus typique, qu'il s'agisse de la caractérisation des personnages ou de celle des situations. Un jeu avec des figures et des situations qui reviennent toujours: voilà l'essence de la comédie populaire. Le chemin de l'art mozartien est ici absolument clair: il individualise et généralise: du type *encore* déficient il forme un type *déjà* complet, lui confère une existence personnelle, pour hausser ensuite l'individuel au niveau de la force de loi super-individuelle. Mozart accepte toujours, à toutes les occasions un plan typique pour servir de base, de schème, de canevas. Très caractéristique à ce point de vue est sa correspondance concernant le livret de «L'oie du Caire» où il désigne ses héros d'opéra selon leur emploi de chanteur. Ce qu'il fait ensuite de ces rôles schématiques, c'est bien entendu son secret à lui; ses lettres, écrites au sujet de «l'Enlèvement» en décèlent quelque chose, particulièrement ce qui concerne le modelage soigneux et individualisateur des figures de Belmonte et d'Osmin. Ici le poète se charge de la même tâche qu'assument, dans la comédie populaire, les acteurs improvisateurs: infuser de la vie dans le cadre schématique. — Rappelons encore que la correspondance de ces mêmes années (1780—82) présente, sous une lumière révélatrice, la tendance consciente de la musique de Mozart vers un réalisme qui s'écarte aussi bien du vulgaire que de l'artificiel. Une lettre (du 10 février 1784) moins connue, est un bon témoignage du jugement clair de Mozart qui estime à sa juste valeur son art individualisateur. «Je me porte garant — écrit-il — que parmi les opéras qui seront portés à la scène avant le mien, aucun ne possèdera des idées semblables à celles de mon oeuvre!» Il est évident: le langage commun, les pensées-types lui sont utiles pour en extraire ses propres idées, déployer un art spécifique qui n'appartient qu'à lui. D'où il résulte probablement que la *littérature* postérieure essayera tant de fois recréer, sous un aspect varié, les héros du théâtre de Mozart, en les interprétant d'une manière toujours nouvelle selon le goût de l'époque. Notez seulement la vie littéraire posthume de la «Flûte enchantée» et surtout celle de «Don Juan», les oeuvres de Goethe, Hoffmann, Byron, Grabbe, Mérimée, Pouchkine, Lenau, Kierkegaard, Rostand et Shaw. Mais la création musicale osera à peine toucher aux héros de Mozart, elle ne pourra pas les transformer, leur imposer un changement. Les compositeurs devaient avoir l'impression — et nous avons la même conviction aujourd'hui — que les héros de Mozart ont

reçu leur forme *définitive* de la main du maître salzbourgeois. On dirait que le temps a changé le caractère littéraire de certains héros, — mais Mozart a créé le grand drame du XVIIIe siècle, et, dans ce drame, au tournant si important de l'histoire, dans des circonstances ressemblants à certains égards à celles du temps de Shakespeare, il a bâti un monument aux conflits humains, conflits qui se trouvent au seuil de l'histoire de l'Europe moderne.

III.

Notre dernière question: que sont devenus, sur la scène de Mozart, les éléments transformés, empruntés de la comédie populaire? Dans cet ordre d'idées, je voudrais attirer l'attention à deux phénomènes: à la technique de la *concentration* et à celle du *changement d'intonation.*

Parlons d'abord de la concentration. L'une des caractéristiques de l'opéra comique italien du XVIIIe siècle consiste à intensifier, à multiplier, d'année en année, l'architecture scénique, surtout les finales des actes, finales se composant toujours de toute une série de scènes. Citons les derniers opéras comiques, d'un art achevé, d'Anfossi, et de Paisiello, qui ont valu à leurs auteurs une célébrité mondiale. On sait que dans ses fameux finales, Rossini se nourrissait de ces antécédents musicaux et qu'il profitait largement de leur langage, de leur conception et de leur esprit étincelant, souvent âpre, pour les élever à des hauteurs incomparables. — La technique de Mozart, lorsqu'il travaille dans le genre italien-bouffe, ne développe pas ce ton scintillant, burlesque des finales, mais y trouve au contraire la possibilité d'une superbe expression dramatique, d'un approfondissement, d'un éclairage tout neufs. Concentration et récapitulation: voilà le véritable caractère de ses grands finales (pensez à ceux du «Figaro» et du «Don Juan») où il ne s'agit pas seulement d'une suite d'intrigues simples, de la juxtaposition d'obstacles et de dénouements, de tensions et de détentes, mais, à travers toutes ces péripéties le drame entier s'approfondit, se résume, et se trouve «mis en jugement». A la fin de l'acte II. du «Figaro», une scène de jalousie en famille s'intensifie presque jusqu'à devenir une révolution de palais; à la fin du «Don Juan», le festin nocturne d'un grand seigneur se mue en l'écroulement d'un monde, et la descente aux enfers est suivie du retour aux journées banales: ainsi se ferme le cercle dramatique. En observant plus attentivement cet élargissement, ce changement d'horizon, nous n'avons encore rien dit de l'essence de ce procédé, car ici non seulement

le cercle se trouve élargi et le rythme plus accentué, mais aussi le caractère de la musique reçoit un relief différent: et ce trait de caractère pourrait difficilement être désigné autrement que par le nom de *jugement*. L'analyse musicale creuse de plus en plus en profondeur: elle relate minutieusement tous les événements, soupèse toutes choses à leur mesure, avance toujours d'un pas, pour rendre, à la fin, un jugement définitif. Mozart arrive à accomplir ce miracle au moyen de la concentration (concentration dont ses librettistes n'ont jamais rêvé) des «blocs d'intonations» des passions humaines se reflétant dans sa musique; au moyen de la concentration des voix humaines juxtaposées et confrontées. Ces grandioses suites de scènes nous rappellent qu'au fond tous les ensembles des drames de Mozart s'acquittent d'une fonction semblable; le quatuor et le sextuor dans «Don Juan» avec leurs conflits et leurs rencontres fièvreuses sont très convainquants à cet égard, car certains passages de ces morceaux, tout en respectant sévèrement les formes du développement musical, dégagent une conclusion, mettent à jour un sentiment, continuent de tramer un fil quelconque, et nous transportent vers des cimes, — ils révèlent donc toujours, par éclats, quelque chose de l'âme humaine, dévoilent et déterminent le sort de l'homme: en un mot, ils *jugent*.

Mais, à la notion que nous appelions la technique de concentration s'ajoute une autre, désignée toût à l'heure comme changement d'intonation, qui pourrait s'appeler plus heureusement «rupture de voix» ou «revirement». Chez Mozart, depuis sa prime jeunesse, se présente un penchant curieux qui le rend capable de saisir l'âme humaine dans sa multiplicité, dans ses contradictions, dans ses racines. Ce penchant comportant à l'état prématuré quelques dangers pour ses oeuvres de jeunesse, était un attachement aux ambiguités des caractères et des situations, une prédilection pour la réconciliation des contrastes, pour les ambiances disparates. Il s'agit ici au fond d'une qualité que Platon exigeait déjà du dramaturge: de savoir rire et pleurer en même temps, d'être simultanément comique et tragique, de ressentir à la fois la joie et la tristesse de l'existence de l'homme. Dans la littérature dramatique européenne, les chefs-d'oeuvre de Shakespeare, à la fin de sa vie, sont les exemples inégalés de cette qualité. Mais l'entrelacement constant du comique et du tragique, la transition du rire aux larmes et vice-versa, sont justement des achèvements chers à Mozart, et cette qualité le rendit capable, dès ses débuts et dans presque toutes ses oeuvres, de composer le drame musical *semiseria*, «mi-sérieux», le «dramma giocoso»; cette aptitude embrouille, par endroit, l'état d'âme de son théâtre, et ses admirateurs

romantiques croyaient reconnaître symboliquement cette aptitude dans le fameux «sourire de Mozart». (Les contemporains n'ignoraient point cette inclination du maître: Rochlitz, par exemple, raconte que Mozart improvisa pour ses amis à Leipzig un double canon d'adieu, à la fois gai et triste, pouvant être chanté simultanément, et ajoute que ce morceau triste et gai «fut amusant, pourtant profond et violent; il fit en somme une impression sublimement comique».) Sans doute cette disposition de Mozart comptait aussi, jusqu'à un certain degré, parmi les exigences générales de l'époque. Le drame lyrique bourgeois, «la comédie larmoyante», l'opéra comique sentimental naissent dans ces années; Piccini et Paisiello doivent leurs grands succès à de telles oeuvres; Gassmann et Haydn s'approchent aussi d'une manière ostensible de ce genre «mixte» tout nouveau. Cependant, Mozart ne l'a pas reçu tout prêt et assez longtemps il ne savait que faire de ce genre et moins encore de trouver une conception adéquate, bien que ses inclinations le portassent dans ce sens. Son penchant de jeunesse pour la multiplicité des sentiments fut donc souvent préjudiciable à son oeuvre — on l'a vu dans le cas de la «Finta giardiniera» — car il avait pour conséquence de décomposer l'unité des caractères et de culbuter toute la structure de la pièce. Un dernier exemple d'une telle «rupture d'intonation» — pouvant être considéré comme un défaut de structure — apparaît au deuxième acte de l'«Enlèvement» où les deux grands airs de Constanza se contredisent, car l'un dément l'autre. (D'ailleurs Mozart lui-même note dans une lettre qu'il «sacrifie un peu» le premier air de bravoure de l'opéra aux cordes vocales extraordinaires de la cantatrice.) Il est d'autant plus saisissant de voir comment ce penchant de Mozart pour le «changement d'intonation», pour la «rupture d'intonation», devient plus tard l'une des puissantes forces motrices de son art dramatique. Ecoutez par exemple le sextuor du «Figaro» où une situation grotesque se dissout très rapidement en un hymne de joie, écoutez, dans «Don Juan», le trio sous le balcon, avec ses ondulations singulières entre le burlesque et le tragi-comique, et surtout le grand sextuor, rencontre décisive où cette comédie masquée si amusante et pourtant gauche se jette quasi sans transition dans le gouffre de la sottise, des égarements et des douleurs. Ou encore le quatuor de l'«Enlèvement» et le finale du jardin du «Figaro»: dans les deux, l'action est interrompue par une trêve hymnique, arrêtant et suspendant la durée réelle du drame, — chacune de ces scènes est une apothéose dont nous connaissons un exemple à la fin de «Cosi fan tutte» et qui n'aura de pareille jusqu'au «Fidelio» de Beethoven. Et enfin le «Cosi fan tutte» où le double-sens mozartien est à son apogée: tout l'opéra n'est qu'une

vaste rupture d'intonation et devient par ce fait même un chef-d'oeuvre sans pareil; on a l'impression que tous les dangers de ce penchant font aussi leur réapparition au sommet d'un art dramatique, pour la dernière fois et plus fatalement que jamais, car le sens original de cette comédie — destinée à être frivole — s'en trouve démenti, démoli, retourné et la charpente caduque du livret disparaît pour céder place à un lumineux hymne à la beauté: «on ne peut jouer avec les sentiments du coeur».

Tout cela était totalement inconnu dans la comédie populaire allemande-autrichienne et aussi dans la commedia dell' arte: la dramaturgie de Mozart, sur ce point, dévie loin d'elles et apparaît sans réserve comme une oeuvre d'art individuelle, compliquée. Cependant elle n'oublie jamais ses origines populaires.

*

Arrivés à ce tournant de nos recherches, nous contemplons sous un éclairage différent le problème de la comédie populaire et de la commedia dell'arte. Feuilletez un peu la collection de *Petraccone*, regardez de près les formules de textes, les «concetti», que le celèbre manuel d'Andrea *Perrucci* (Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso, Napoli, 1699) recommande aux acteurs dans différentes circonstances; ou bien les lignes finales rimées, les «chiusette», qui divisent en même temps les scènes et les actes et qui nous sont tellement familières, depuis Shakespeare et même depuis la comédie antique et depuis les recueils d'exemples de la rhétorique antique. La plupart sont des textes typiques d'airs et de duos et se trouvent effectivement parsemés dans les livrets d'opéras des XVIIe et XVIIIe siècles. Lisez les instructions explicatives des farces improvisées, les «lazzi», les conseils des carnets d'acteurs, les «zibaldoni» et vous serez convaincus que sur l'ancienne scène populaire l'improvisation consistait dans l'application heureuse de formules toutes prêtes, apprises en plusieurs variantes, exactement comme s'exécutait l'audition de la musique ancienne. «L'acteur puisait selon la nécessité et sombrait dans ce matériel comique — transmis de génération en génération par une tradition orale ou écrite — pendant la représentation, développant ainsi un thème vaguement déterminé au cours d'un entretien préalable, ou sommairement fixé dans un scénario écrit. En conséquence, les drames ayant un sujet identique différaient souvent considérablement d'une représentation à l'autre. En généralisant légèrement, on peut considérer une représentation de commedia dell'arte comme la combinaison d'une partie de cet héritage de farces pour en faire une audition plus longue; ou comme une variation des sujets — pris dans

la tradition populaire ou littéraire — avec ce lot de farces.»[5] N'oublions pas que les traités pratiques d'enseignement musical prescrivaient la manière d'interprétation d'une mélodie, d'un passage chargés d'une virtuosité perpétuelle de l'ornementation et des périphrases, véritables tours de force de l'habileté constante dans les variations, merveilles de la présence permanente de l'invention musicale; n'oublions pas les fameux codes des ornements musicaux, la technique d'«ornements arbitraires» si fréquents chez les auteurs du XVIIIe siècle: et nous nous trouvons en face des hautes exigences formulées non seulement à travers les artistes, mais aussi par l'intermédiaire du public. On voit alors combien les exigences de la musique et de la comédie sont parallèles, à quel point elles sont semblables; et lorsque les deux se rencontrent dans le même genre, dans la même représentation, ce parallélisme, cette correspondance, deviennent encore plus patents.

Essayons d'imaginer la scène des Gherardi, des Stranitzky, une comédie musicale viennoise ou un intermezzo italien avec chant; évoquons la comédie en prose, en instance de partir sur la route du développement musical. Quel est en somme ici le devoir de la musique? D'abord, elle *complète*, évidemment, les formules, ensuite les *remplace* par d'autres; plus précisément: elle substitue aux formules typiques du discours et de l'action celles de la mélodie et du rythme; elle agit ainsi car elle ne peut puiser que dans le trésor du langage musical qui se trouve littéralement dans la rue, plane dans l'air. Nous savons que cela se passait ainsi à la naissance de la comédie musicale, déjà dans les oeuvres des XVIe et XVIIe siècles. L'improvisation trouve encore un emploi fort étendu, durant tout le XVIIIe siècle, dans le récitatif (secco recitativo), élément important de l'opéra comique. «Mozart — déclare G. de Saint-Foix (W. A. Mozart V. 1946. 322.) — se mêle d'apporter le soin d'une perfection qui semble inconnue des créateurs du genre: ou plutôt, il fixe l'attention momentanée de son génie sur des détails variables où éphémères, conservant ainsi, pour la postérité, l'élément imprévisible, variable, bon ou moins bon selon les jours, qui fait de la *Commedia dell'arte* pratiquée par les acteurs italiens quelque chose d'uniquement vivant et renouvelé, qui libère et autorise tous les traits, toutes les fantaisies de l'inspiration.»

On peut dire qu'au-delà d'un certain degré, toutes les composantes, toutes les formes, tous les résultats, tout l'appareil et tout le rythme

[5] M. Horányi: *Le fond social de la commedia dell'arte*, «Filológiai Közlöny», 1955. 35. (En hongrois.)

vital de cette comédie ont pris direction vers la musique pour y déployer, dans un autre milieu, à un niveau différent, son esprit originel; pour y transporter et conserver ce qui reste viable et prometteur au moment de l'atrophie, du dépérissement du genre primitif.

Le masque-type se change en un rôle de chant, en basse-bouffe ou en soprano-soubrette, le prologue enfantera l'ouverture, les *lazzi* improvisés et les *chiusette* deviennent les «figures» fixes du chant, de l'orchestre, et même des gestes. Le typique s'étend sur l'univers de la mélodie et de l'harmonie, souvent même sur la tonalité; il se fait valoir dans la préparation de la mimique et des gestes qui accompagnent le chant, dans les préludes et postludes des airs, et surtout dans les formules finales. (Citons les préludes et les postludes des airs de Pergolesi et de Paisiello et des grands airs de Mozart, — les «entrées» et les «sorties» de Belfiore, de Belmonte, de Ferrando, de Tamino et d'autres.) En effet, une partie considérable des mélodies de l'opéra comique du XVIIIe siècle (par exemple chez Mozart les mélodies de Pedrillo et de Leporello) peuvent être considérées comme des *lazzi devenus musique*, comme la fixation par la mélodie des farces traditionnelles.

Il est bien connu que les grandes oeuvres symphoniques ont accueilli certains éléments directement de la musique bouffe: nombre de concertos de Mozart (la plupart des concertos pour violon et pour piano) en témoignent.

Que s'est-il passé en fait? Le monde typique de l'ancienne commedia parvint à un niveau plus élevé, le menu, l'accidentel, le momentané, le contingent reçurent un accent plus universel. Ses formes s'approfondirent et s'élargirent; et, en même temps, se fixèrent et se cristallisèrent; du burlesque forain naquit l'opéra. La musique de théâtre de Pergolesi ou de Mozart n'est plus une improvisation; elle reprend de l'ancienne improvisation tout ce qui depassait le jeu éphémère: du purement typique, elle crée un monde plus élevé de la représentation de la réalité.

On peut donc conclure que l'opéra de Mozart marque un tournant historique décisif dans le développement des traditions populaires européennes. Un tournant où les anciennes traditions non écrites se fixent définitivement, et, par conséquent, entrent dans l'empire d'un art personnel de haute qualité, où à partir des conventions s'épanouit une interprétation individuelle, où, le général devient phénomène unique et particulier. L'unique sera, cette fois-ci au plus haut degré, le général et même l'universel. Les formules et les conventions apprirent la loi de la vie individuelle et finalement montèrent jusqu'à la hauteur d'une parfaite universalité. Mais, dès le début, depuis «Bastien» jusqu'à la «Flûte

enchantée», elles gardèrent directement ou indirectement, un contact étroit avec la poésie populaire et avec la civilisation européenne: «théâtre universel à base populaire», comme était celui de Shakespeare. Molière et Goldoni — c'est très caractéristique de leur procédé — créèrent (et il n'y avait pas une autre manière de créer) leur nouvel art dramatique d'inspiration réaliste, en apprenant tout ce qu'il fallait de l'ancienne comédie et en luttant aussi contre elle, — en luttant contre sa dégénérescence, car c'étaient eux les véritables héritiers de l'esprit *originel* de la comédie populaire. La compétition entre la comédie populaire improvisée et le drame à prétentions littéraires devait au cours du XVIIIe siècle revêtir une actualité partout en Europe; les traditions de la comédie non écrite devaient accepter, tôt ou tard, la contrainte de l'appropriation, de l'assimilation littéraires. Cette lutte fut menée aussi bien à Londres, qu'à Moscou ou à Pest-Buda, à Paris comme à Vienne et à Rome: il n'y a qu'à se remémorer la dispute entre Goldoni et Gozzi agitant les cercles littéraires de presque toute l'Europe; les arrêts défendant aux acteurs de Pest l'improvisation, et la longue bataille qui opposait à Vienne les adversaires et les partisans du théâtre Hanswurst.

Et Mozart? Il a créé, lui aussi, sur la charpente d'une tradition théâtrale séculaire son art dramatique pénétré d'un esprit réaliste. Mais il touchait jusqu'à la plus profonde racine de ces traditions, il les transformait en un art personnel, les interprétait d'une manière toute individuelle, et c'est justement en raison de cela qu'il s'avère un créateur plus radical, plus profond que ses précurseurs et ses contemporains. Son art dramatique, sa capacité de représenter l'homme s'élèvera à des hauteurs d'où il put embrasser du regard les résultats des siècles antérieurs et se les assimiler. Son art se dresse comme un sommet dominant les siècles, se penchant sur le passé lointain et traçant la voie de l'avenir.

Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken

von

J. Ujfalussy

Für musikalische Typenuntersuchungen dürften wir wohl kaum ein geeigneteres Material finden als das Lebenswerk Mozarts. Nicht nur der Reichtum seiner Musik, ihr unerreichbar hohes, künsterlisches Niveau bestimmen diese Eignung, sondern auch weitere Faktoren. Vorerst schuf Mozart seine Werke in einer Zeit, als in den Musikern das Bewußtsein der kollektiven Funktion der Musik und ihrer Bedeutung als Ausdruck der Gefühle lebendig war. Die Wirkung der Kunstanschauung und Affektenlehre des mechanischen Materialismus durchpulste die Musikpraxis der Zeit, und Mozart selbst hielt völlig bewußt in diesem Sinne die Darstellung einzelner menschlicher Charaktere für das Ziel seiner Kunst. Die hierauf bezüglichen Korrespondenzabschnitte sind genügend bekannt und es erübrigt sich hier, sie noch einmal anzuführen. Doch auch einzelne, unmittelbar programmatische Hinweise in der Bühnenmusik zu »Thamos« zeigen klar und deutlich seine Absichten und seine Methodik.

Andererseits ist es zu einer solchen Untersuchung unumgänglich notwendig, sowohl die Gesangs- und Bühnenwerke wie auch die textlosen, nicht programmatischen Musikschöpfungen eines Komponisten ständig miteinander zu vergleichen. Einzelne Textabschnitte, Bühnenfiguren und -handlungen können konkrete Hinweise dafür sein, welche Gefühlstypen, welches Verhalten, welche Situationen mit welcher Musik der Tondichter verbunden hat; und wir haben volle Berechtigung zu der Annahme, *daß gleiche oder ähnliche musikalische Klänge und Intonationen ohne Text ähnliches bedeuten wie ihre textierte Bühnenvariante.* Dieses Vergleichen kann jedoch nur dann zuverlässig sein, wenn uns für beiden Arten genügend Vergleichs- und Identifikationsmaterial zur Verfügung steht. Für die Musik Mozarts ist eben die außerordentlich große Vielseitigkeit charakteristisch. Seine Bühnenwerke, seine Gesangsmusik, seine symphonischen Werke und seine Kammermusik sind gleicher-

weise vollwertig entwickelt und bieten für eine solche vergleichende Untersuchung ein reichhaltiges Material.

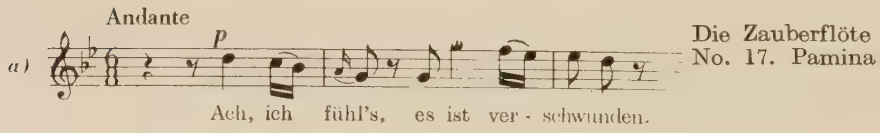
Eben mit Hinblick auf das sozusagen unübersehbare Material bin ich gezwungen, die Grenzen meiner Untersuchung einzuschränken. Wollte ich auf einmal die Tausende verschiedener Typen, Charaktere, Verbindungen und Varianten Mozarts aufdecken, so würde ich Gefahr laufen, auf Irrwege zu geraten. Ich mußte demnach darauf verzichten, alle Gedankenkreise unter die Lupe zu nehmen. Ich habe mich bemüht, einen gut umgrenzbaren Kreis der Gefühlswelt Mozarts aufzudecken. Auch habe ich dieses Mal darauf verzichtet, die musikalischen Äußerungen der untersuchten Gefühls- und Gedankenkreise in der Kunst anderer zeitgenössischer, bzw. früherer oder späterer Komponisten — von der abgeschlossenen Welt der Musik Mozarts ausgehend — ebenfalls zu erforschen und ihre Beziehungen zu Mozart zu erhellen. Selbst in diesem engeren Kreise habe ich meine Aufmerksamkeit nicht an die historische Entwicklung gerichtet, und die Erscheinungen der Intonation in Mozarts Musik mehr nach ihrem logischen als geschichtlichen Zusammenhang geprüft.

Dementsprechend bin ich gezwungen, die Geltung der aus den musikalischen Beispielen gezogenen Schlüsse streng auf Mozarts Methodik zu beschränken, bis weitere Untersuchungen mich überzeugen werden, ob es überhaupt im Intonationsgebrauch, in der Charakter- und Typengestaltung anderer Komponisten gemeinsames mit Mozart gibt, wie dieses Gemeinsame beschaffen ist und was von Mozart abweicht.

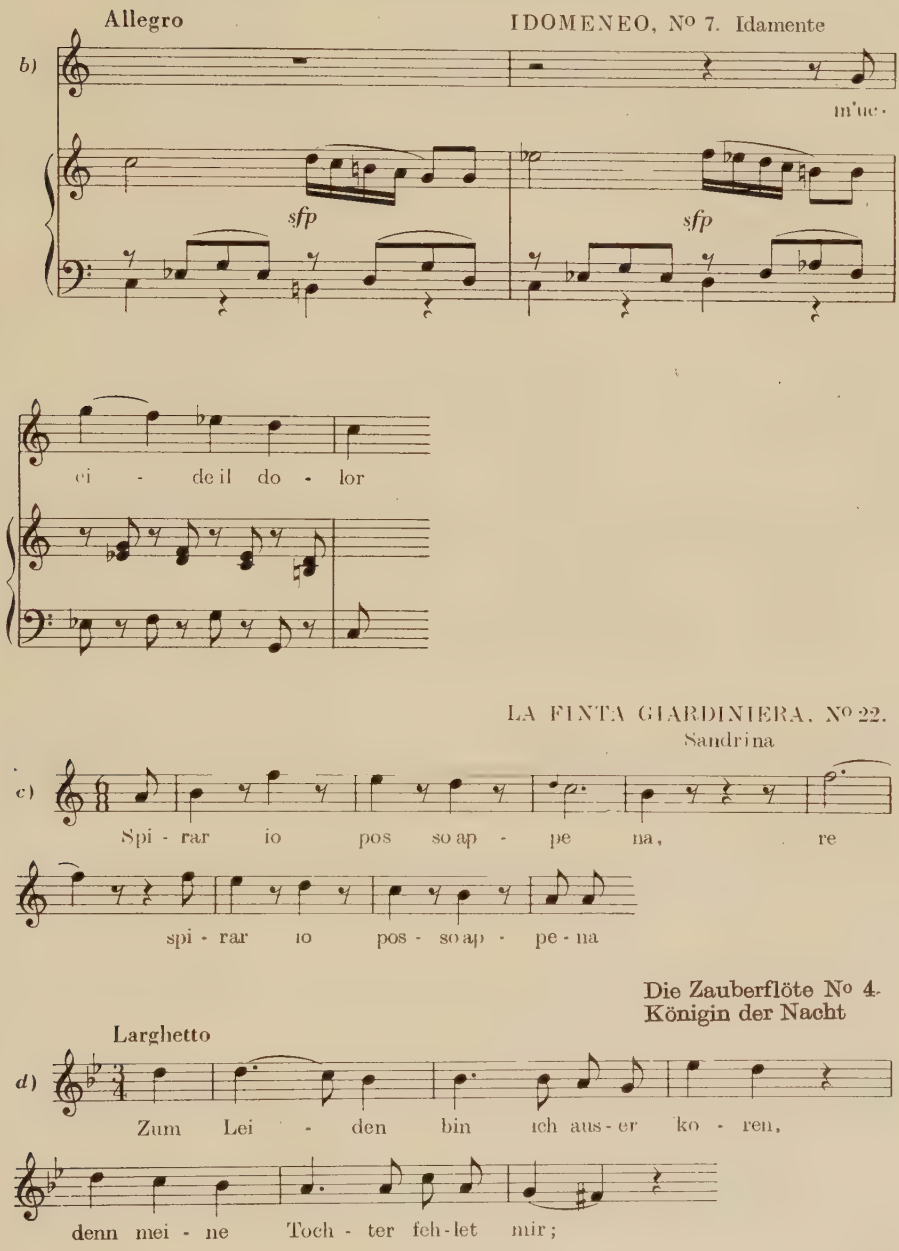
1.

Wählen wir also als Ausgangspunkt den sinkenden Mollpentachord, den wir so oft und in solch vielen Formen in Mozarts Werken wiederfinden. Seine textlichen Erscheinungsformen lassen keinen Zweifel darüber entstehen, was er bedeutet, welche Empfindungen er in Mozarts Welt auszudrücken bestimmt ist.

1.



Die Zauberflöte
No. 17. Pamina

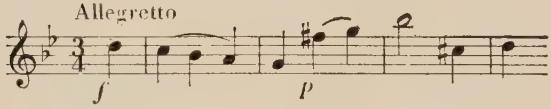

Allegro
IDOMENEO, Nº 7. Idamente
b)
m'uc-
sfp
sfp
ci - de il do - lor
LA FINTA GIARDINIERA, Nº 22.
Sandrina
c)
Spi - rar io pos so ap - pe na, re
spi - rar io pos - so ap - pe - na
Die Zauberflöte Nº 4.
Königin der Nacht
Larghetto
d)
Zum Lei - den bin ich aus - er ko - ren,
denn mei - ne Toch - ter feh - let mir;

Reue, Schmerz, Verzicht und die Gefühle der Hoffnungslosigkeit drückt dieses Gebilde auch dann aus, wenn es ohne Text, instrumental ertönt:

2.

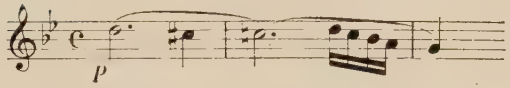
Menuetto
Allegretto

a)



Streichquintett g-Moll, KV 516. II.

b)

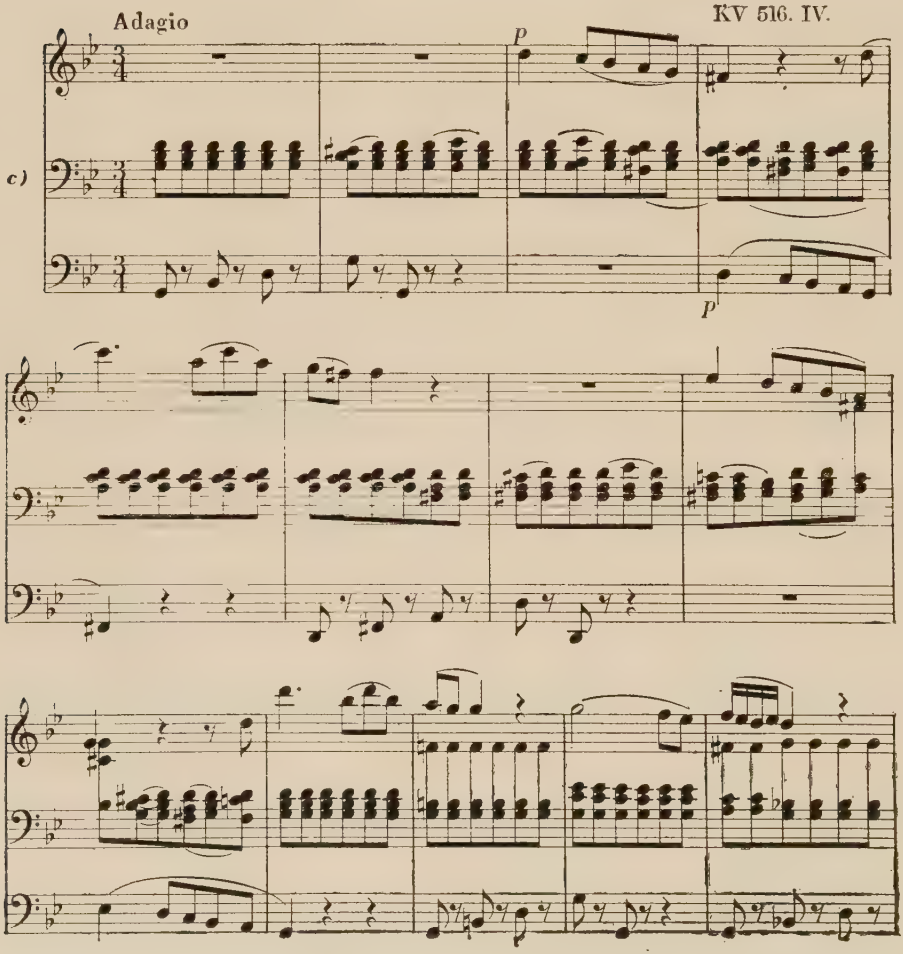


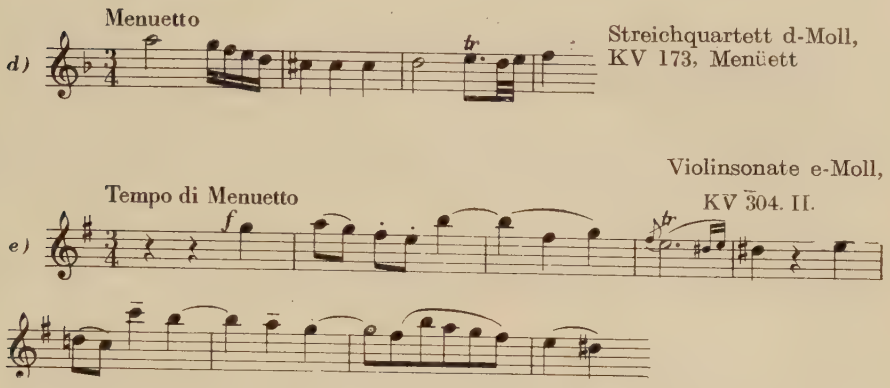
Symphonie g-Moll, KV 550. I.

Streichquintett g-Moll, KV 516. IV.

Adagio

c)

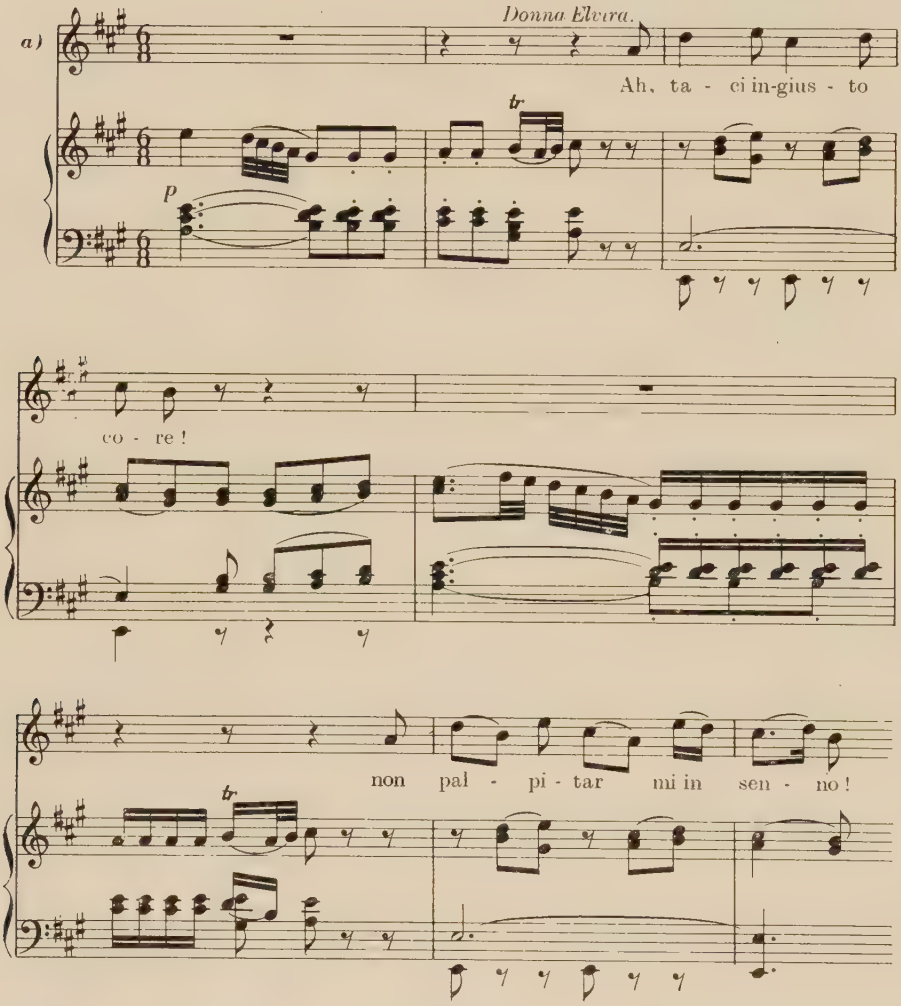




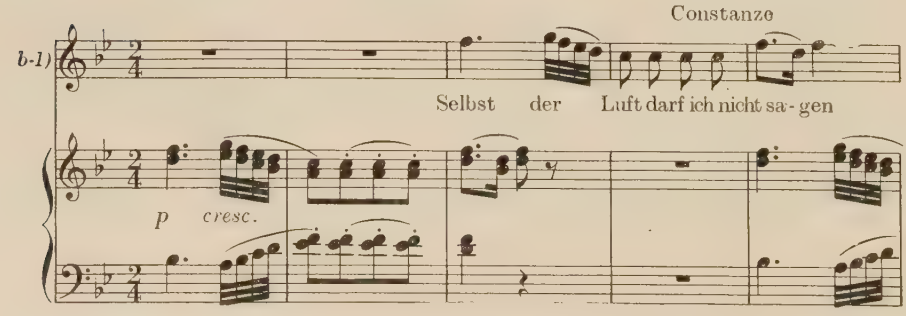
Ins Gegenteil jedoch wandelt sich seine Intonation und auch seine Bedeutung, wenn es in Dur erklingt. In sonatenartigem Aufbau erscheint es bei Mollsätzen in der Exposition in Dur, bei der Wiederkehr in Moll. Und um unsere Beispiele nicht allzusehr aus ihren Zusammenhang zu reißen, weisen wir hier zugleich auf die reduzierte, zum Dreiklang vereinfachte Form des Intonationskernes hin. Nicht selten nämlich zeigt die Mollvariante dessen eine, die Durvariante dessen andere Form.

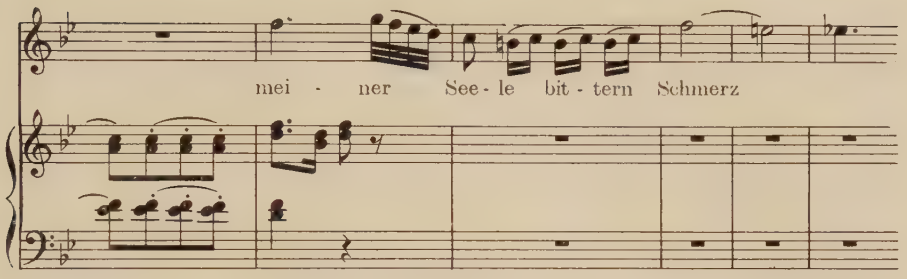
Besondere Aufmerksamkeit gebührt in der folgenden Beispielgruppe dem Exempel aus der Rolle der Donna Elvira. Abgesehen davon, daß es das genaue Durabbild des Beispiels 2/d ist, gibt die Situation klar seine Bedeutung wieder und stellt es dem ersten Takt der Arie Paminas gegenüber. Während die Empfindungen Paminas der Überzeugung entspringen, den Geliebten verloren zu haben, befindet sich Donna Elvira am Anfang des Terzetts in dem Glauben, Don Juan zurückgewinnen zu können (nebenbei sei bemerkt, daß das angeführte Terzett A-dur 6/8 aus »Don Juan« die charakteristische Formel der einträchtigen Liebe in den Mozartschen Opern ist, wie auch der A-dur-Teil des Quartetts aus der *Entführung aus dem Serail*, sowie der Schlußteil des Duettinos zwischen Don Juan und Zerline beweisen). Im Rollenbeispiel Constanze und Pamina wirft die Durvariante an Stelle des in parallelem Dur auftretenden zweiten Themas des in Moll gehaltenen Sonatenaufbaus mit der Erinnerung an das entschwundene Glück einen sanften Schimmer auf die Mollintonation der Trauer.

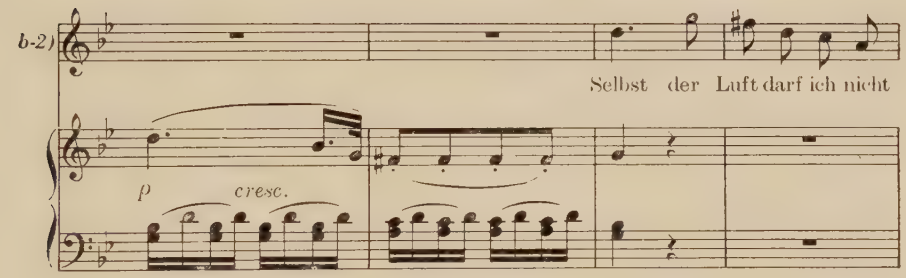
3. DON GIOVANNI, No 16

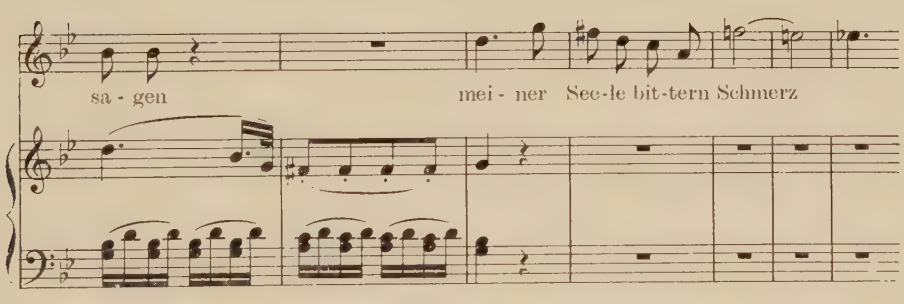


Entführung No 10.

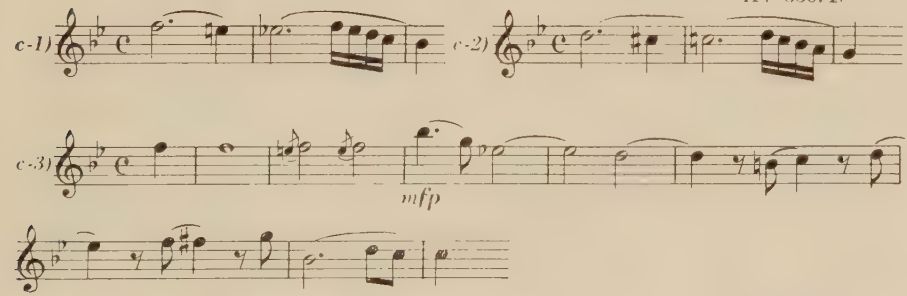


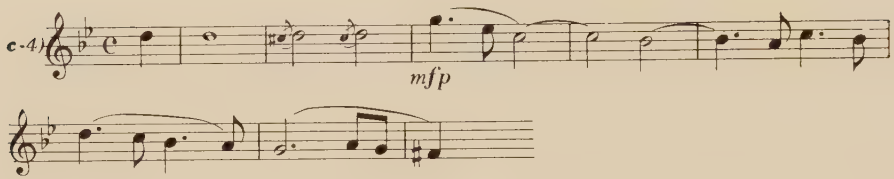




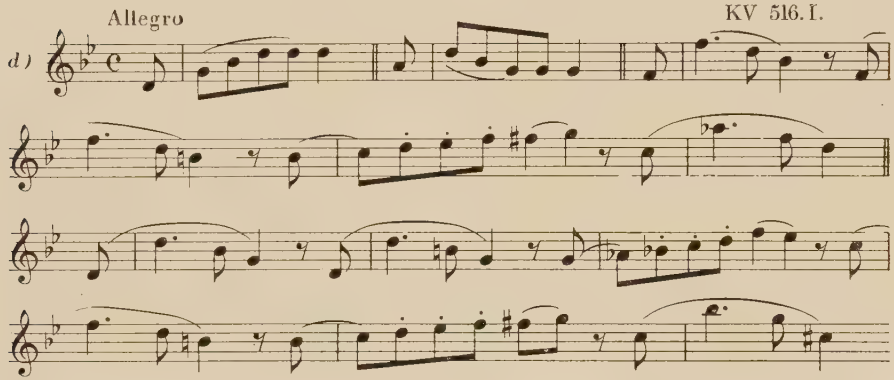


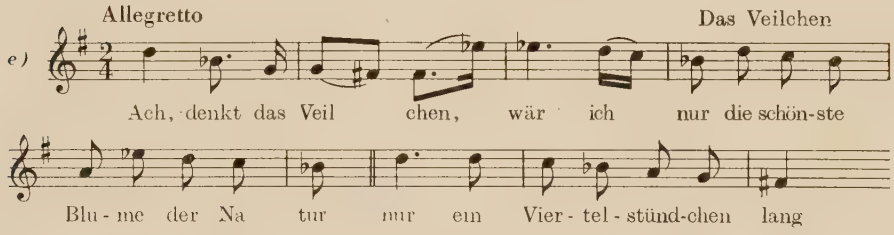
Symphonie g-Moll,
KV 550. I.



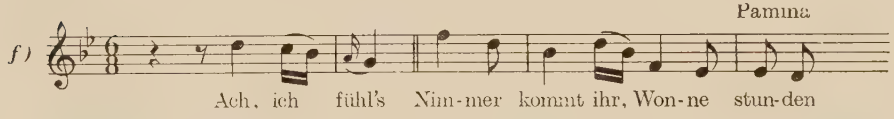


Streichquintett g-Moll,
KV 516. I.

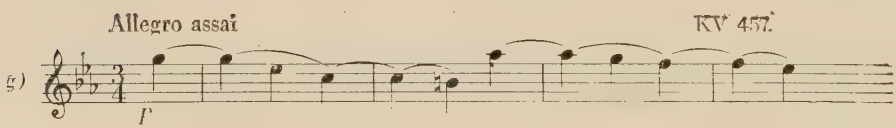



Allegretto
Das Veilchen
e)
Ach, denkt das Veil chen, wär ich nur die schön-ste
Blu-me der Na tur nur ein Vier-tel-stünd-chen lang

Die Zauberflöte
Pamina



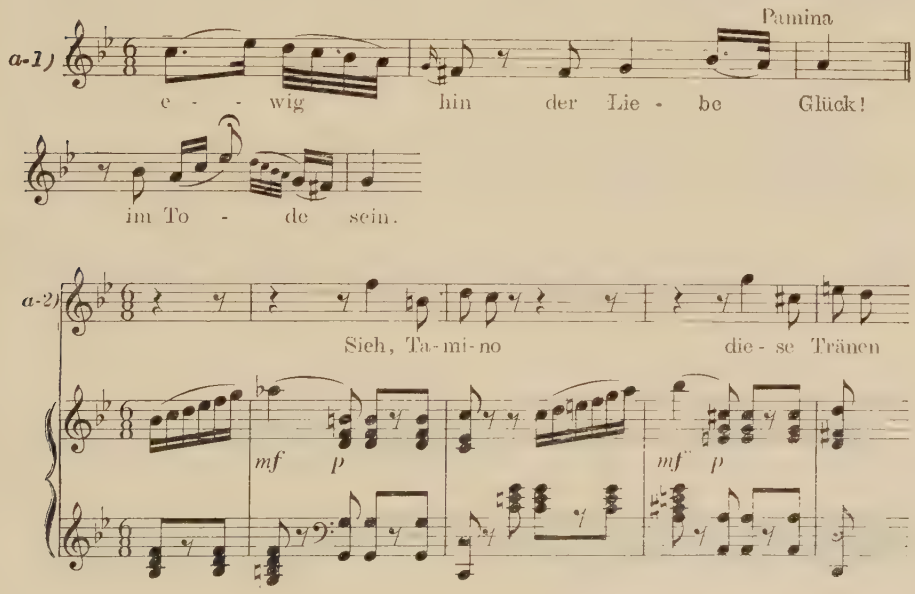
Klaviersonate c-Moll, III.



Schon an den angeführten Beispielen ist zu bemerken, daß der sinkende Pentachord auch Sekund- und Terztranspositionen unter-

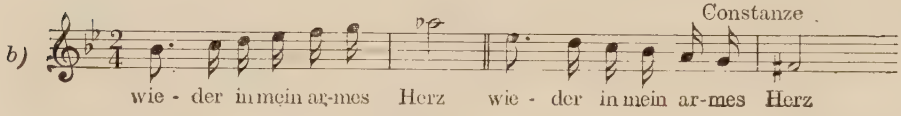
worfen ist, während er nach oben mit der Sext der Tonleiter, nach unten mit dem Leitton ergänzt wird. Diese Transposition ändert nichts an seiner Bedeutung, wie dies die Beispiele beweisen (ähnliche Transpositionen gibt es auch bei anderen Intonationen in der Mozartschen Musik: so hören wir den Anfang des charakteristischen Eintritts Papagenos um eine Terz höher im sechsten Terzett der *Zauberflöte*, wo er ebenso das Erscheinen Papagenos ankündigt). Es gibt jedoch eine Form des so erweiterten Intonationskernes: den von der Sext der Mollskala zum Leitton abwärtssteigenden Skalaverlauf und sein — für gewöhnlich mit ihm gemeinsam auftretendes — Spiegelbild. Nicht selten hören wir den Anfangston durch Punktierung nachdrücklich hervorgehoben. Dies drückt bereits eine besondere, eigene Bedeutung aus, in einer der ursprünglichen, geringeren Bedeutung gegenüber gesteigerten, nachdrücklicheren Form: Entrüstung, völlige Verzweiflung, Rachedurst, Todesentschlossenheit. Die gemeinsame Anwendung der zwei empfindlichen Töne der Mollskala, der durch eine verminderte Septim, bzw. eine vergrößerte Sekund voneinander getrennten Sext und des Leittons bedeutet nämlich die Affektsteigerung der ursprünglichen Empfindung. Hierfür könnten wir unzählige Beispiele anführen. Oft tritt dieses Tongebilde mit der ursprünglichen Form zusammen auf.

4. Die Zauberflöte N° 17.

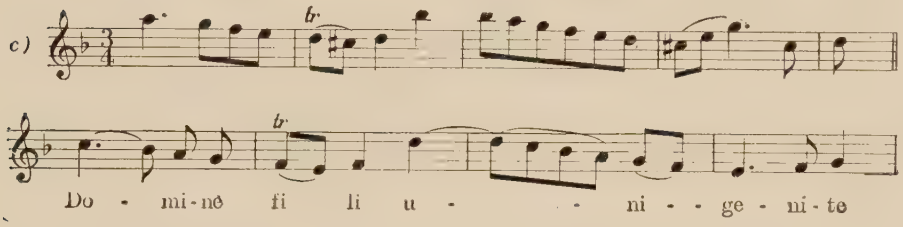


Entführung N° 10.

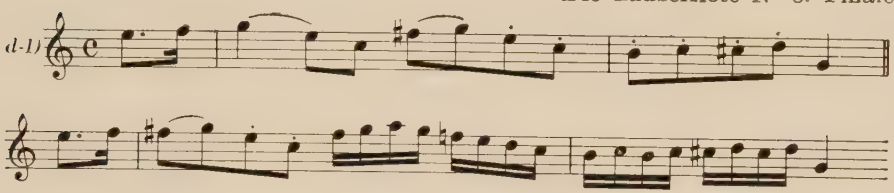
Constanze



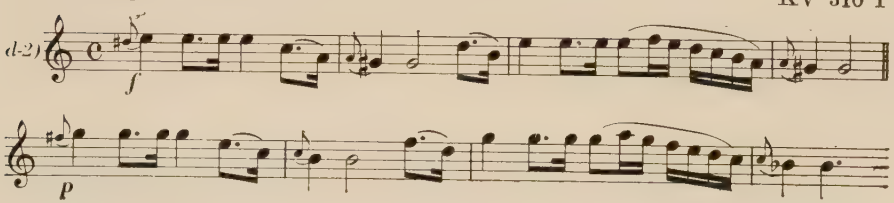
Allegro moderato — **C-Moll Messe, KV 427. N° 5. Domine.**



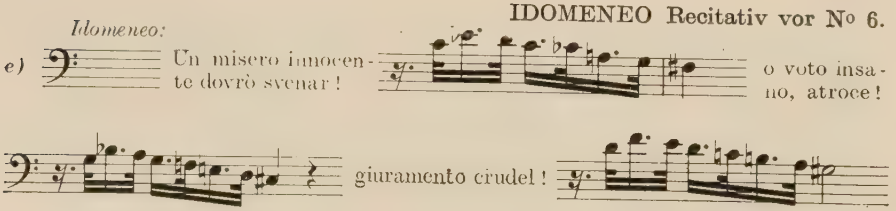
Andante — **Die Zauberflöte N° 8. Finale**

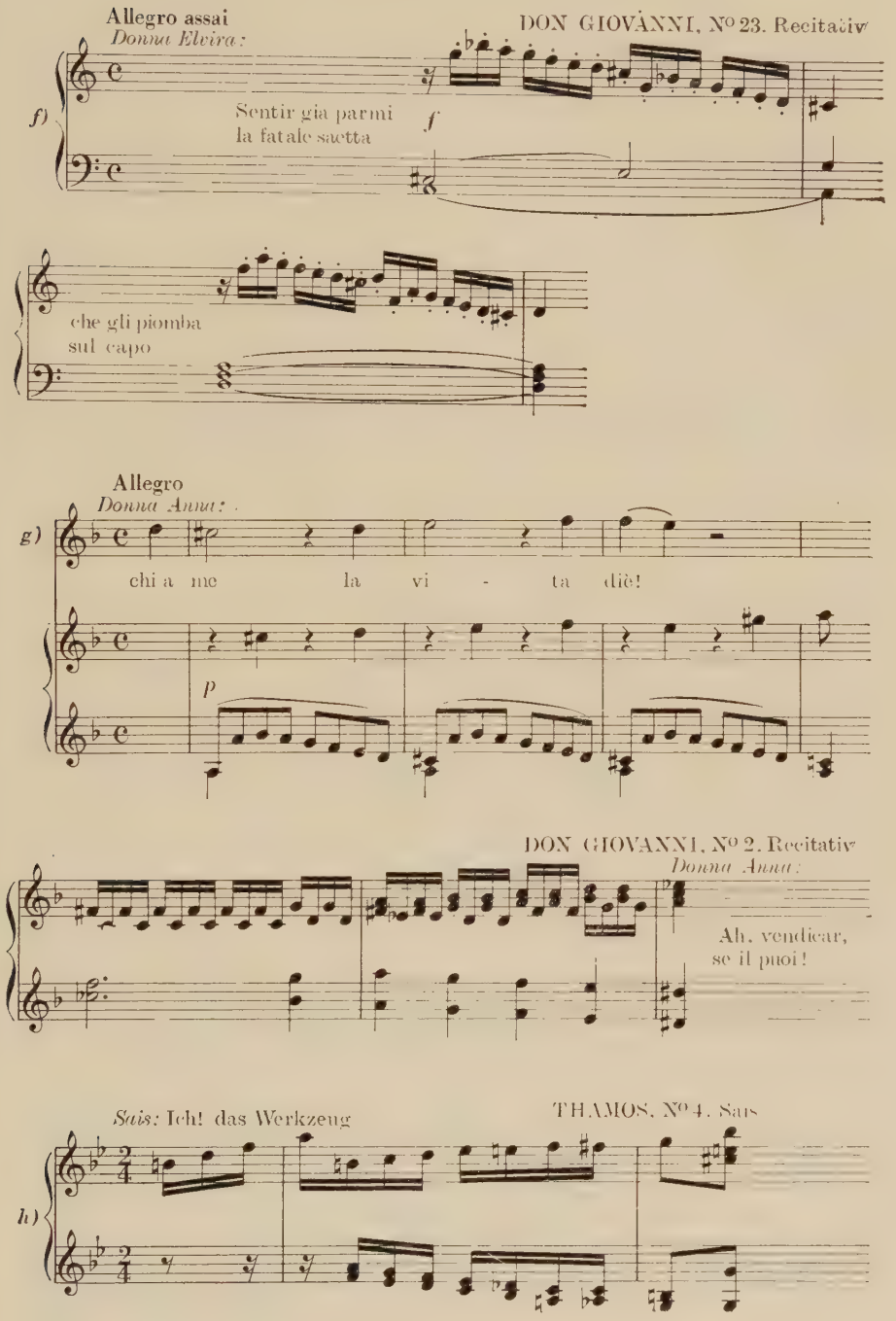


Allegro maestoso — **Klaviersonate a-Moll, KV 310 I**



IDOMENEO Recitativ vor N° 6.

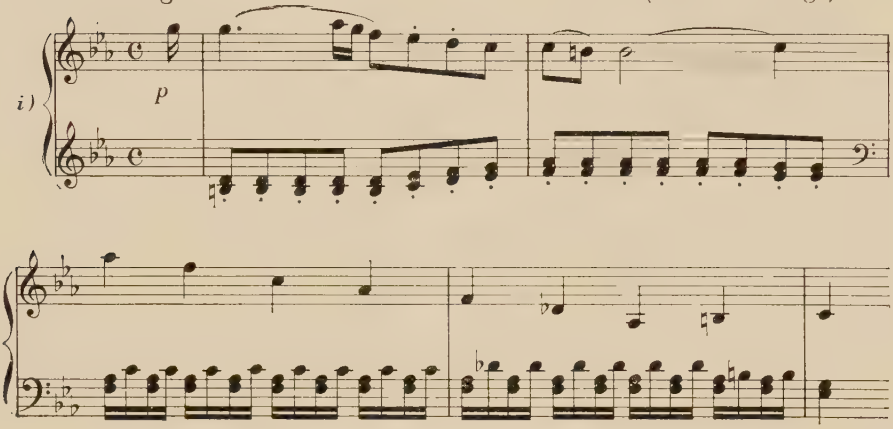



Allegro assai
Donna Elvira:
DON GIOVANNI, Nº 23. Recitativ
f)
Sentir già parmi
la fatale saetta
f
che gli piomba
sul capo
Allegro
Donna Anna:
g)
chi a me la vi - ta diè!
p
DON GIOVANNI, Nº 2. Recitativ
Donna Anna:
Ah, vendicar,
se il puoi!
Sais: Ich! das Werkzeug
THAMOS, Nº 4. Sais
h)

THAMOS Nº 2, Entr'acte
(Pherons Intrige)

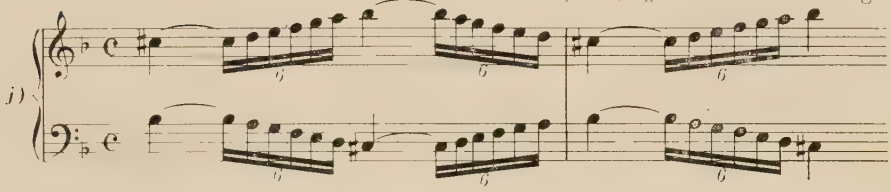
Allegro

i)



THAMOS, Nº 7/a. „Pherons Verzweiflung".

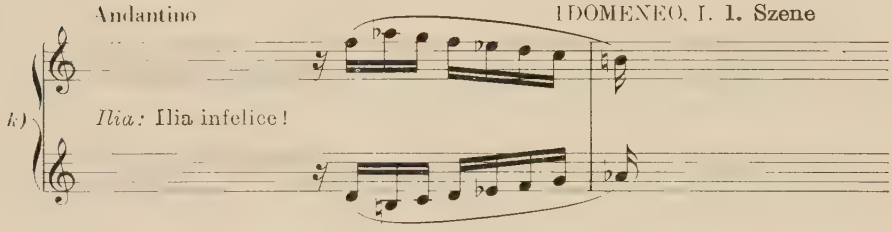
j)



Andantino

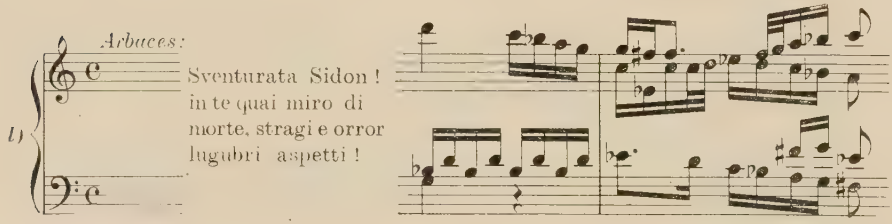
IDOMENEO, I. 1. Szene

k)



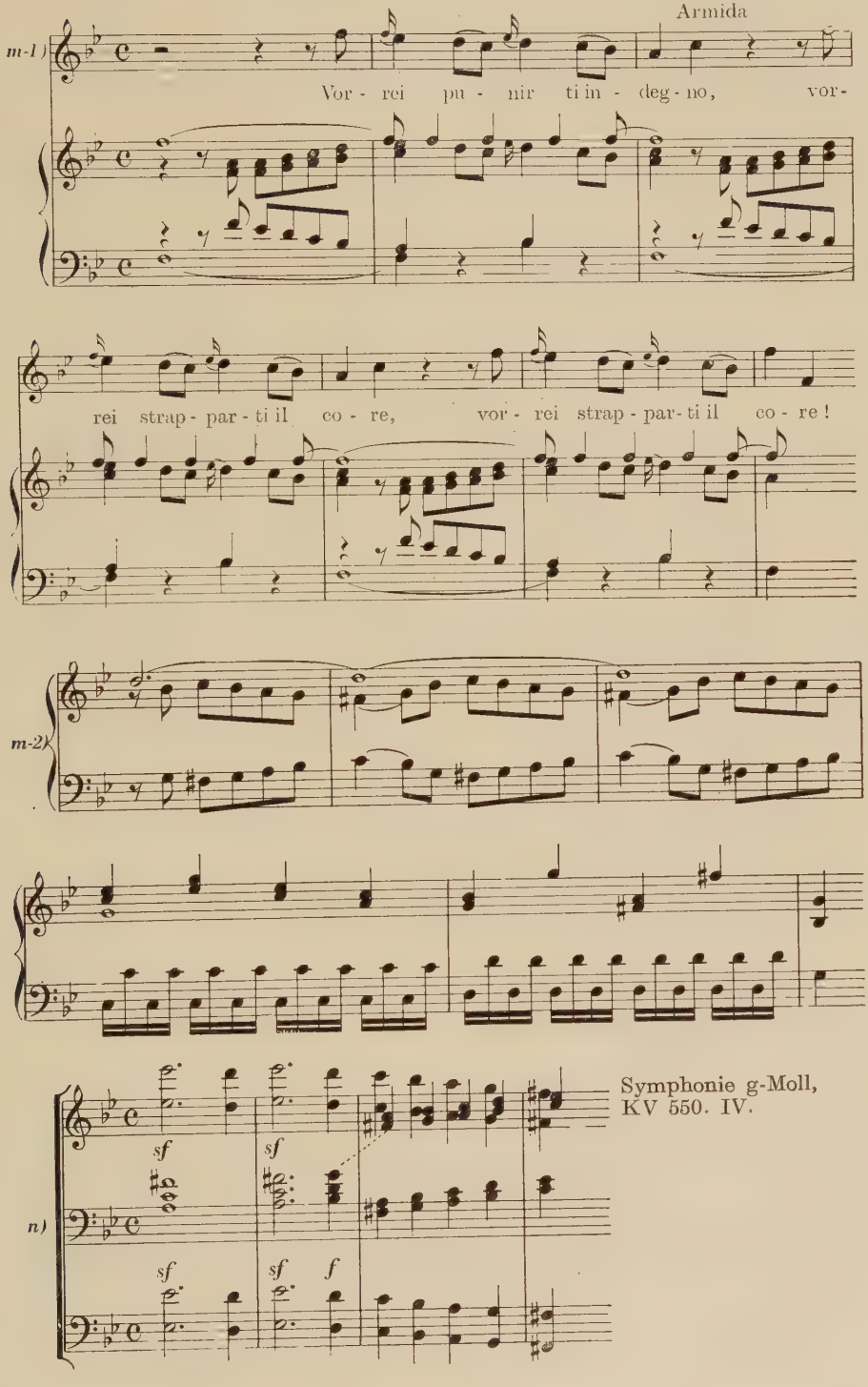
IDOMENEO, III. 5. Szene

l)

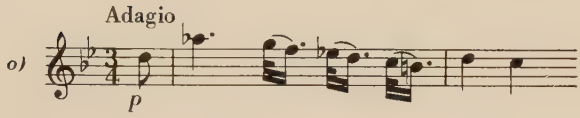


LA FINTA GIARDINIERA, N°13.

Armida



Symphonie g-Moll, KV 550. IV.



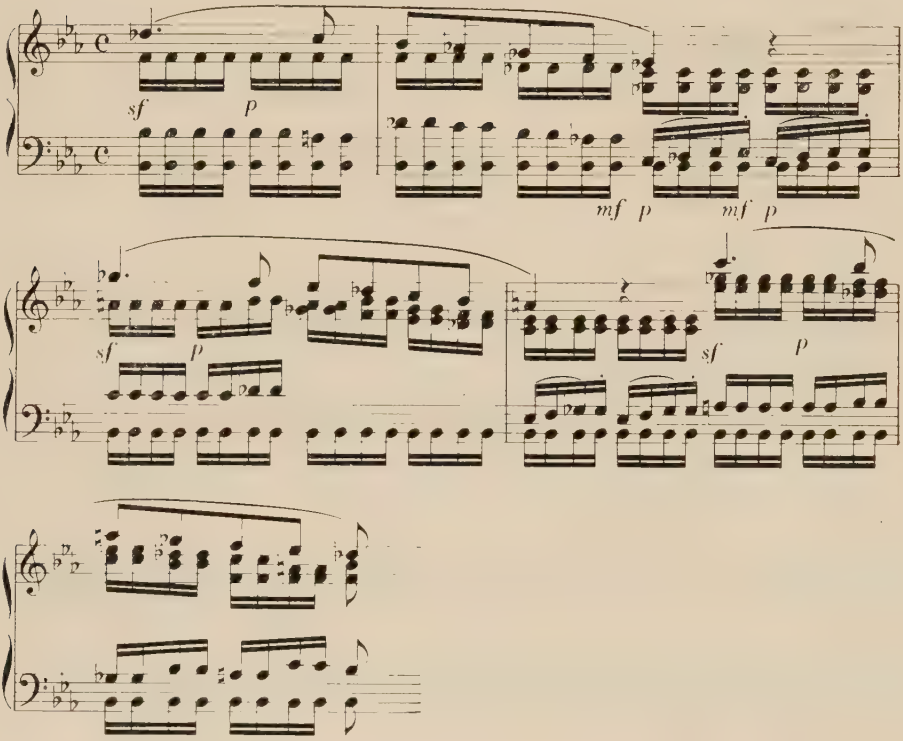
Streichquintett g-Moll, KV. 516. IV.

Wir kennen auch mehrere, auf verschiedenen Stufen beginnende Transpositionen dieser Form:

5.

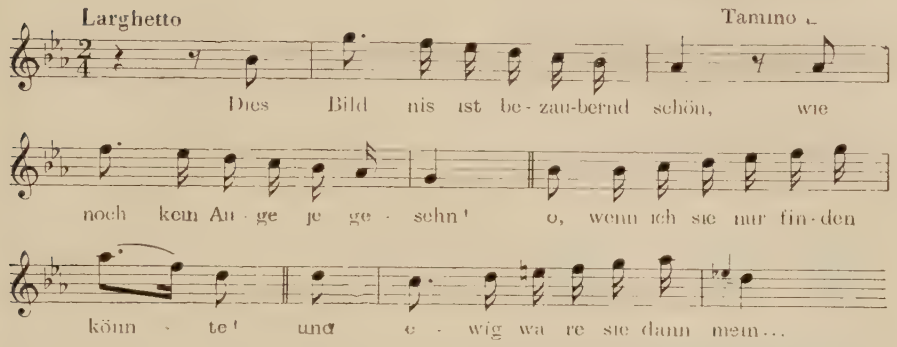
Adagio ma non troppo

Streichquintett g-Moll, KV. 516. III.

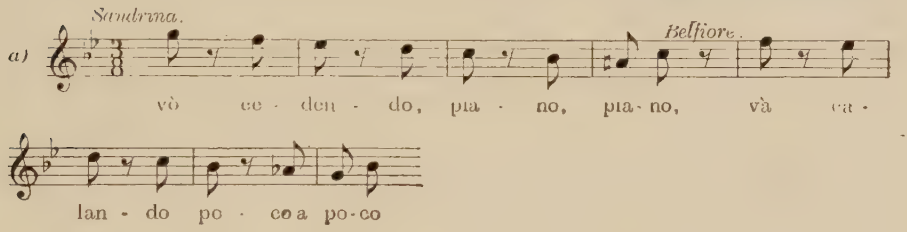


Diese letzte Themengruppe ist auch darum bedeutend, weil sie das Auftreten einer Variante bezeugt, die wieder von selbständiger und ausgeweiteter Bedeutung ist. Die Durvariante des auf der Terz beginnenden, sinkenden Heptachords drückt nicht mehr Trauer, Enttäuschung, Hoffnungslosigkeit, Entrüstung aus, sondern das Gefühl, das den jungen Prinzen Tamino beim Erblicken des Bildnisses von Pamina überkommt.

Die Zauberflöte No 3.

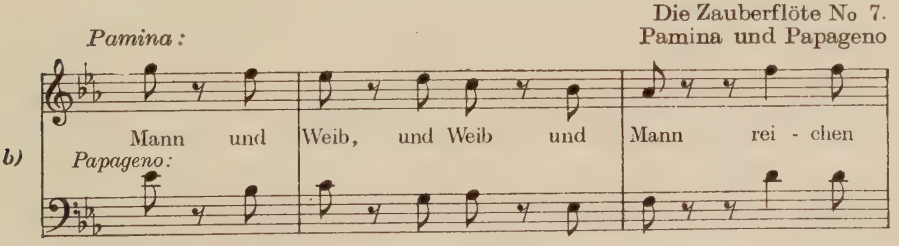

Larghetto
Tamino
Dies Bild nis ist be-zau-bernd schön, wie
noch kein Au-ge je ge-sehn! o, wenn ich sie nur fin-den
könn-te! und e-wig wä re sie dann mein...

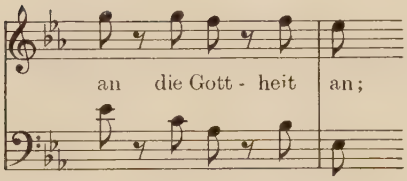
LA FINTA GIARDINIERA, No 27.
Sandrina und Belfiore



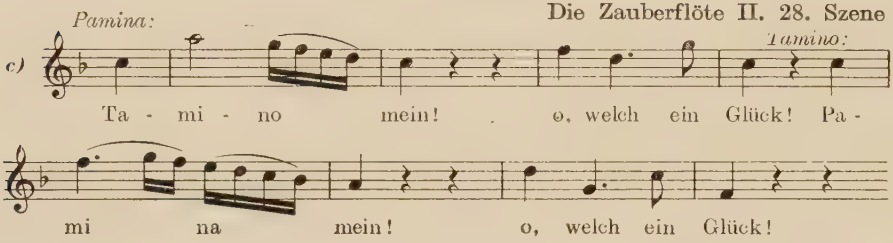
Auch in diesem Falle erklären einige Gesangsbeispiele die Bedeutung des Intonationskernes. Im bisher Gesagten tritt genügend klar der erwachende Gedanke der reinen Liebe in den Vordergrund. Die weiteren, aus der Zauberflöte gewählten Beispiele greifen bereits weiter aus: Der aus der reinen Liebe knospende, humane Ehegedanke erscheint in den charakteristischen parallelen Terzbewegungen der Intonation. Dieses Beispiel weist zugleich ausgezeichnet darauf hin, zu welch feinen Sinn-, oder besser gesagt Empfindungsänderungen eine in der Melodieführung unveränderte Intonationsbasis infolge einer einfachen Abänderung fähig ist.

Die Zauberflöte No 7.
Pamina und Papageno

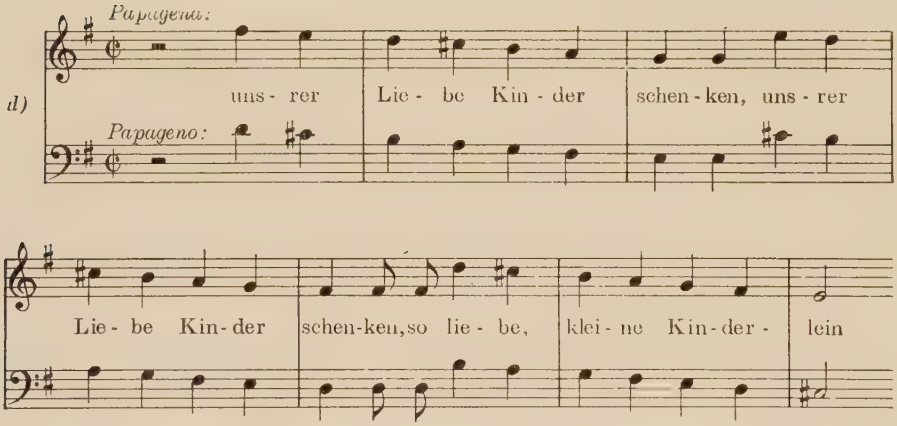




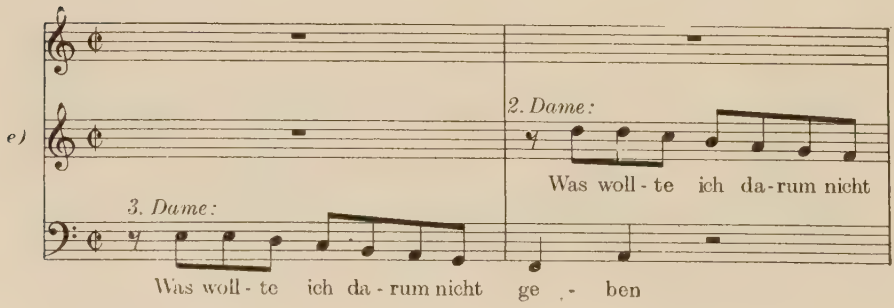
Die Zauberflöte II. 28. Szene

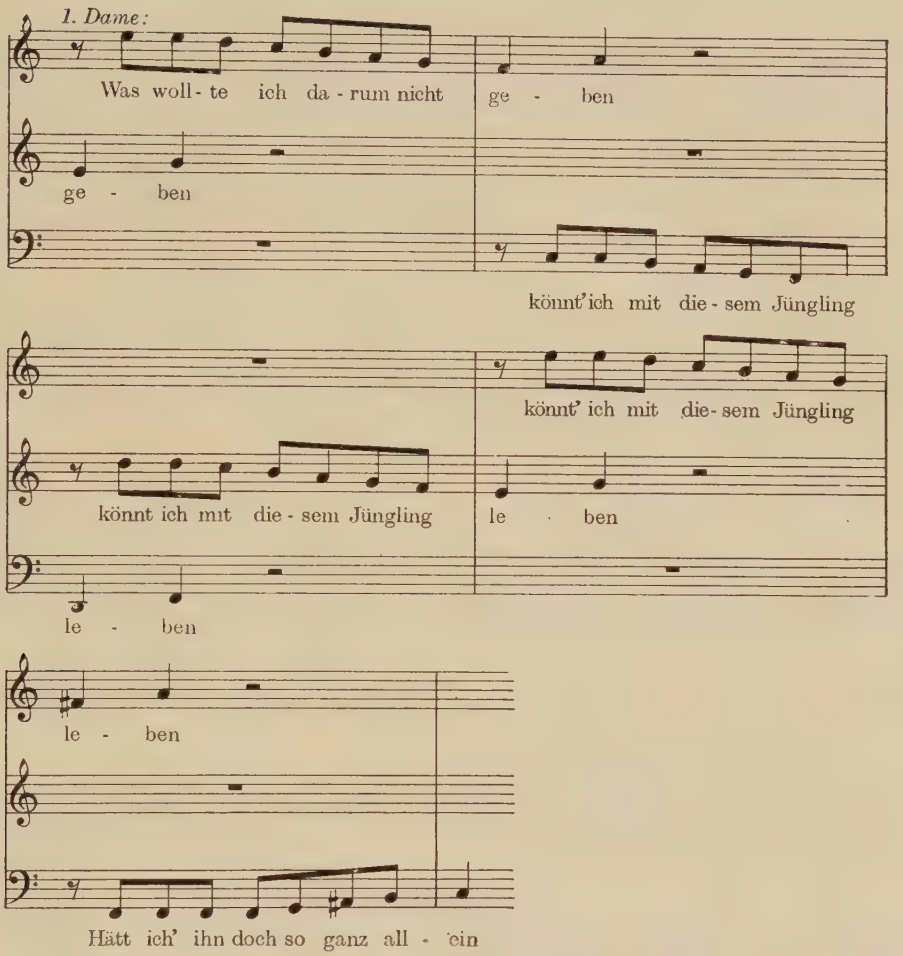


Die Zauberflöte II. 29. Szene
Papagena und Papageno



Die Zauberflöte I. 1. Szene




1. Dame:
Was woll - te ich da - rum nicht ge - ben
könnt' ich mit die - sem Jüngling
könnt' ich mit die - sem Jüngling
könnt ich mit die - sem Jüngling le - ben
le - ben
le - ben
Hätt ich' ihn doch so ganz all - ein

Wir besitzen aber auch ein interessantes Beispiel dafür, wie völlig logisch die ursprüngliche — oder vielleicht historisch gesehen nicht einmal ursprüngliche — Bedeutung der Liebe zum musikalischen Ausdruck des rechtschaffen reinen, menschlich jugendlichen Gefühls und der Erhabenheit ausweitet. Der Gefühlsinhalt einer Kalokagathie dürfte sich in der Musikwelt Mozarts von Schritt zu Schritt als Charakterzug ausgebildet haben. Jedenfalls nimmt diese Intonation in der Charakterisierung des Thamos einen nicht unbedeutenden Teil ein, und an einer Stelle bedeutet sie geradezu seine Ehrlichkeit gegenüber der mittels umgekehrter Dynamik, verschobener Betonung und Dur-Moll-Abwechslung ausgedrückten Niedertracht Pherons. Hier befinden wir uns schon nahe beim Bekenntnis zu »Lieb und Tugend« in der *Zauberflöte*.

8.

Adante

THAMOS, N° 3. Entr 'acte

a)

b)

THAMOS, N° 3.
Entr'acte
„Thamos Ehrlichkeit"

THAMOS, N° 1 Aus der Begleitung
des Eröffnungschors

c)

Die Zauberflöte II.
28. Szene

Marsch
Adagio

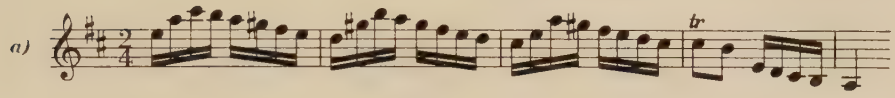
d)

Im weiteren führen wir noch verschiedene Instrumentalbeispiele an und lassen auch die Mollvarianten nicht außer Betracht. — Das dem *g-moll-Streichquintett* entnommene Beispiel ist interessant, weil es, unmittelbar nach der im Beispiel 5 angeführten dunklen, fast wie eine

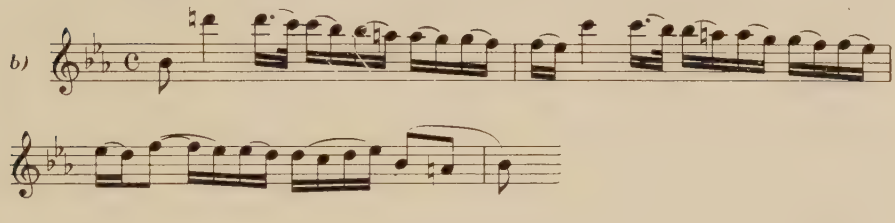
Requiemintonation anmutenden zweiten Themengruppe, als die Maggiore-Variante des Schlußthemas auftritt. (In solcher Maggiore-minore-Abwechslung löst sich auch der letzte Satz des Werkes auf. Welche Rolle die in verschiedenen Sätzen durchgeführte Anwendung gleicher Themen innerhalb der gleichen Komposition in Mozarts Werken spielt, darüber zu sprechen werden wir noch weiter unten Gelegenheit haben.)

9.

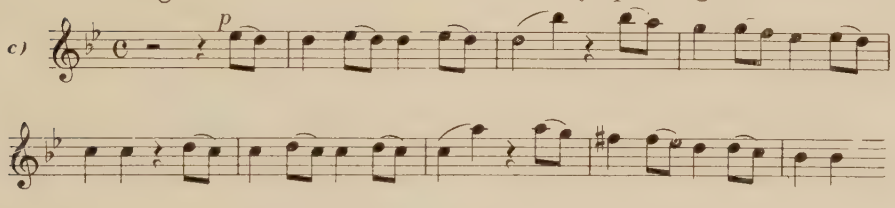
IDOMENEO, N° 32.
Chorbegleitung, Amors Invokation



Adagio, ma non troppo — Streichquintett g-Moll, KV 516. III.



Allegro molto — Symphonie g-Moll, KV 550. I.



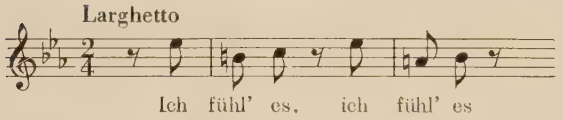
2.

Auf Grund der bisher angeführten Beispiele haben wir vorläufig noch keine Berechtigung dazu, in bezug auf die charakterformende, typenschaffende Kunst Mozarts Schlüsse zu ziehen. Wir wollen vorerst die behandelten Intonationskreise als Ausdruck und Entsprechung bestimmter Empfindungen ansehen, und können feststellen, daß sich Mozart in ihrer Anwendung als ein meisterhafter Anhänger der Affektenlehre zeigt. Wir müssen aber trotzdem schon jetzt darauf achten, daß diese — bis jetzt vor allem in ihrer Motivgestalt vorgeführten — In-

tonationskerne für gewöhnlich auch einen fixierten Harmoniekreis mit sich führen und zusammen mit anderen begleitenden, für gewöhnlich in ihrer Umwelt erscheinenden fixierten Intonationswendungen auftreten. Es würde viel zu weit führen, wollten wir die gesamte Bedeutungslehre der großen und verschieden gearteten chromatischen Passagen betrachten. Ich möchte nur auf den allgemein bekannten Umstand hinweisen, daß die angeführten Mollintonationen für gewöhnlich mit stark chromatisierten Harmonien, Begleitstimmen und nicht selten mit einem Melodien- und Harmonienmilieu, das eine ungewisse, zweideutige Tonalität verursacht, aufzutreten pflegen. — Statt einer solchen erweiterten Analyse der Chromatik Mozarts wollen wir lieber einige an das Vorige anschließende charakteristische Vorkommen betrachten.

Den in den Beispielen 6—9 angeführten Durvarianten des Intonationskernes pflegt sich ein Motiv anzuschließen, das wir am liebsten mit dem Namen »Sehnsuchts-Intonation« bezeichnen möchten. Seine bekannteste Form dürfte zweifellos das folgende Beispiel der sog. Bildnisarie des Tamino darstellen:

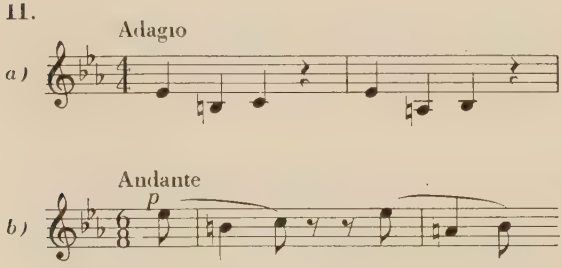
10.



Die Zauberflöte
No 3. Tamino

In der Instrumentalform erscheint es mit außerordentlicher Bestimmtheit als Anfang des *Es-dur-Streichquartetts* (K. V. 171). Doch auffallend ist es auch im zweiten Satz der *g-moll-Symphonie* und bedeutend ist seine Rolle auch im zweiten Satz des schon in anderer Beziehung des öfteren erwähnten *g-moll-Streichquintetts*.

11.



a) Streichquartett Es-Dur, KV 171 I.

b) Symphonie g-Moll, KV 550. II.

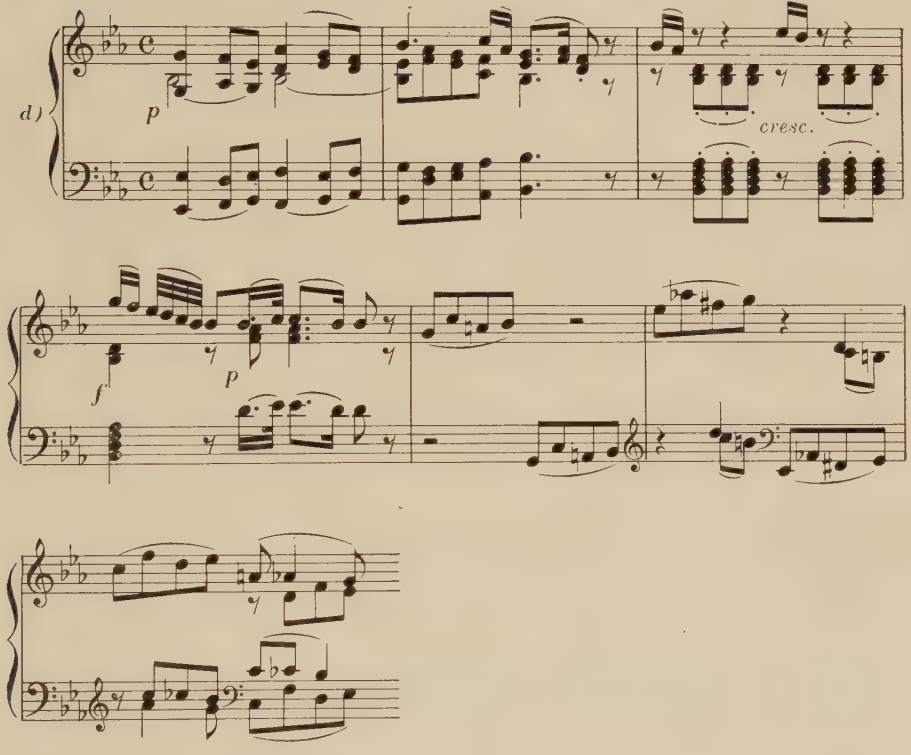
2. Takt, Bratsche

c)

Symphonie g-Moll, KV 183. II.

Adiago, ma non troppo — Streichquintett g-Moll, KV 516. III.

d)

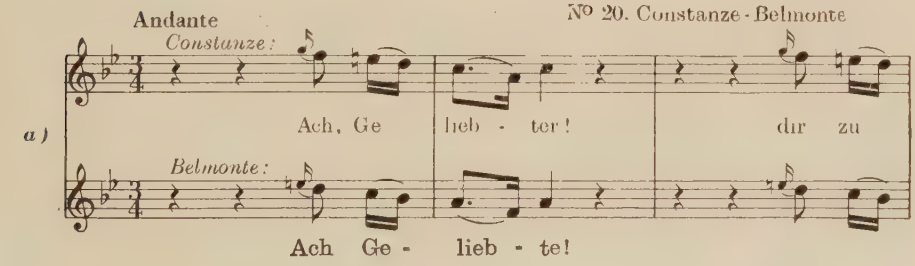


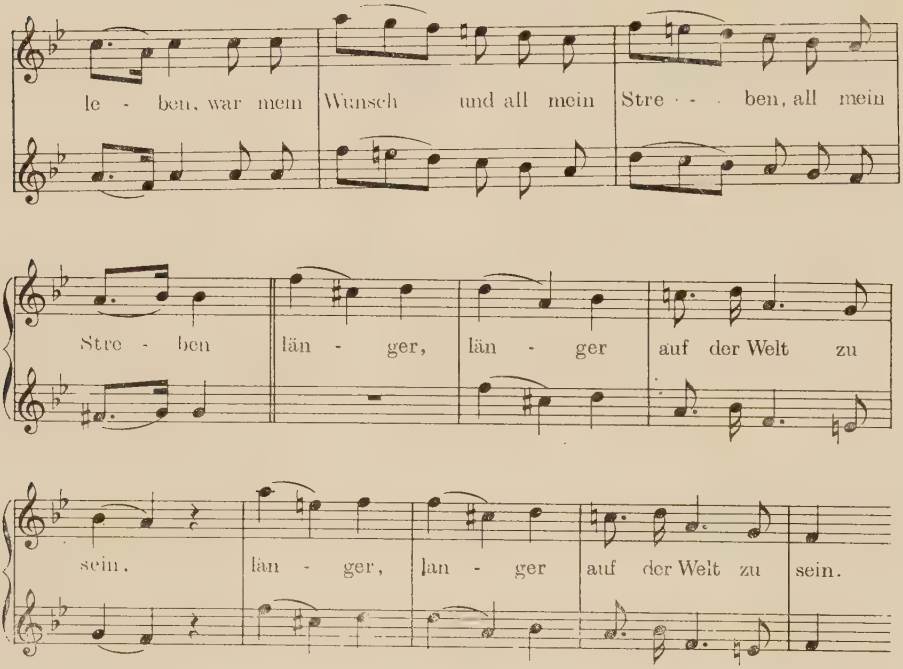
Eine andere, verwandte Form zeigt sich in folgenden Beispielen:

12. Entführung

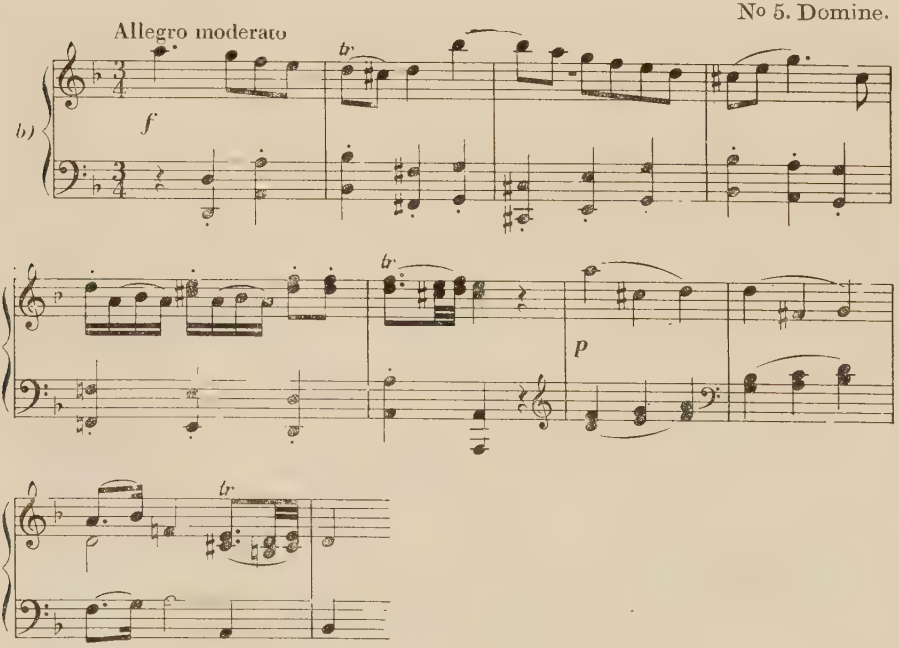
№ 20. Constanze-Belmonte

a)




le - ben, war mein Wunsch und all mein Stre - - ben, all mein
Stre - ben län - ger, län - ger auf der Welt zu
sein, län - ger, lan - ger auf der Welt zu sein.

C-Moll Messe, KV 427.
No 5. Domine.

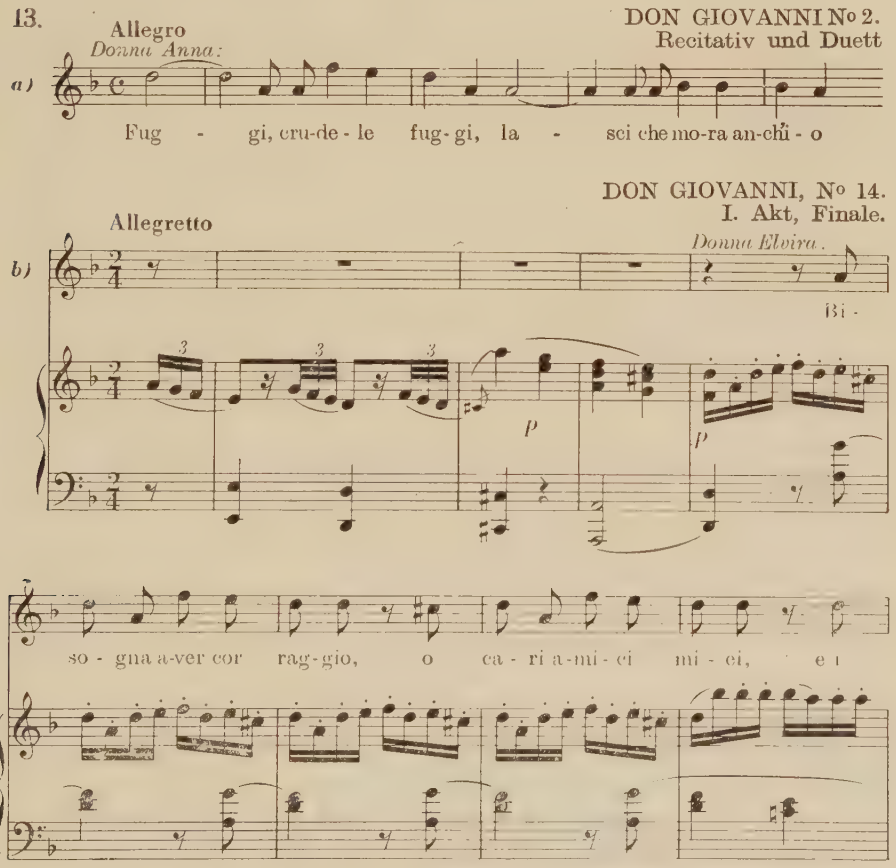


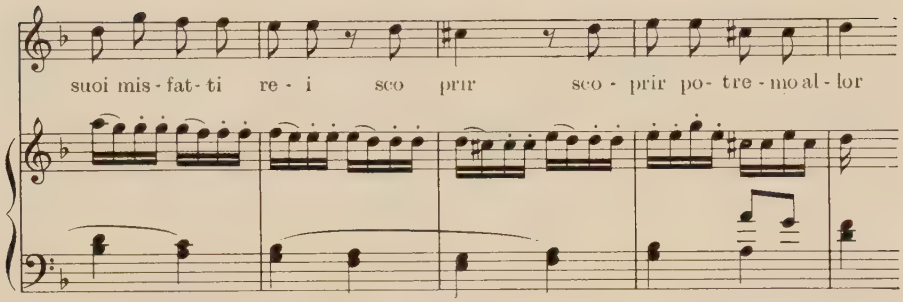
Dieses zeigt, daß auch diese Intonation ihre Mollvariante hat, daß sie sich ferner vorzüglich dem Intonationskreis der Beispiele 1—4 anschließt. Das ist im übrigen auch ziemlich selbstverständlich. Wir haben auf die Verwandtschaft der Intonationen der Beispiele 1—9 oft genug hingewiesen.

3.

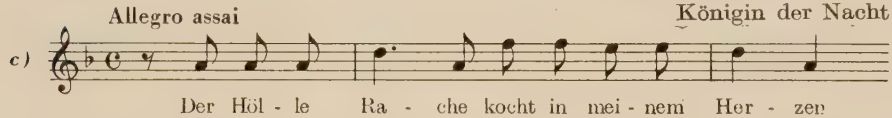
Unter den sich anschließenden Mollintonationen verdient die Intonation zur Charakterisierung der aus Liebe rachsüchtigen Donna Elvira und Donna Anna besondere Aufmerksamkeit. Bei jedem Erscheinen führt sie die Empfindung des Gekränktseins und der Enttäuschung ein. In den nun folgenden Beispielen weisen wir nicht mehr getrennt auf ihre vokale oder instrumentale Varianten hin, sondern bemühen uns diese in möglichst vielen Abarten vorzuführen.

13.

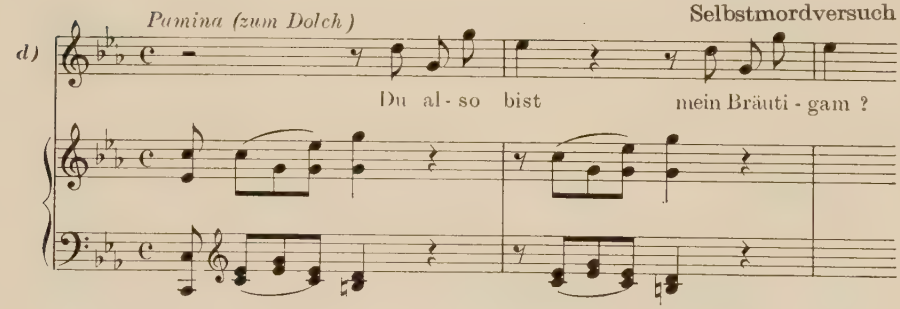




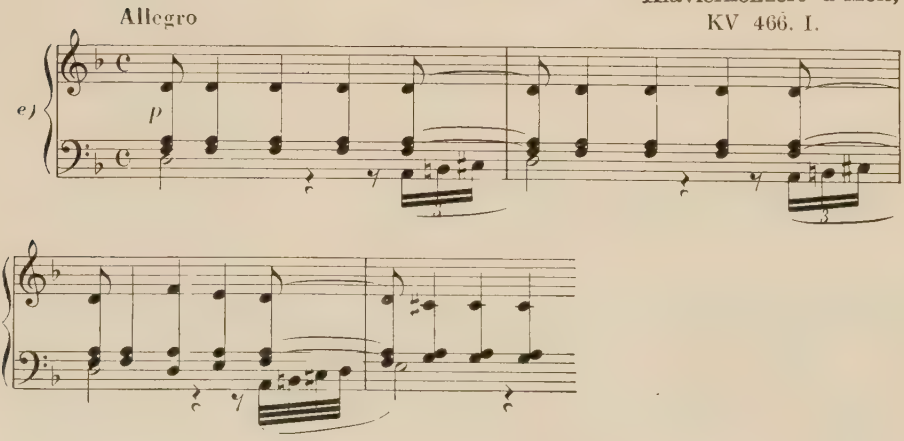
Die Zauberflöte No 14.
Königin der Nacht



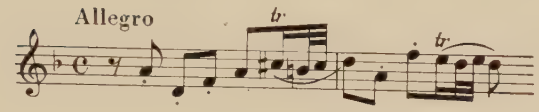
Die Zauberflöte No 21.
II. Finale. Paminas
Selbstmordversuch



Klavierkonzert d-Moll,
KV 466. I.

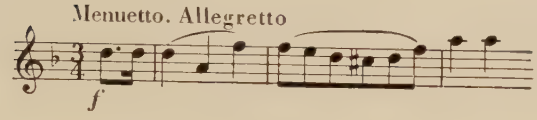


f) Allegro



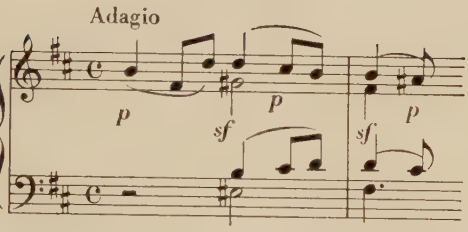
Streichquartett d-Moll, KV 421. I.

g) Menuetto. Allegretto



Streichquartett d-Moll, KV 421. III.

h) Adagio

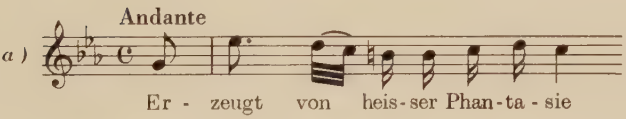


Adagio h-Moll

Mit gleicher Bedeutung finden wir sie in ihrer anderen Variante:

14.

a) Andante



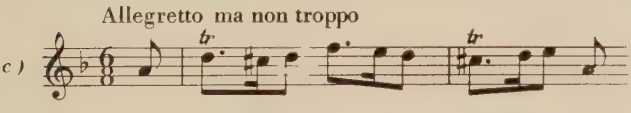
Er - zeugt von heis-ser Phan-ta-sie

Als Louise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte

b) Allegro

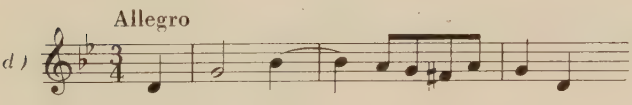
Klavierkonzert d-Moll, KV 466. I.

c) Allegretto ma non troppo



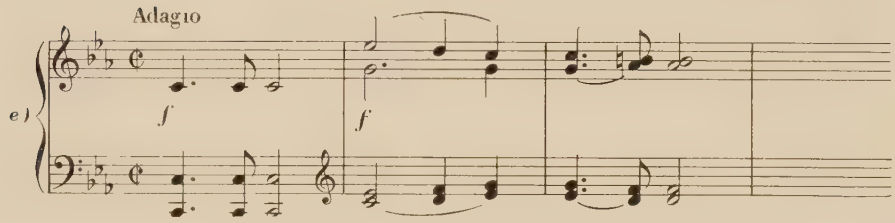
Streichquartett d-Moll, KV 421. IV.

d) Allegro



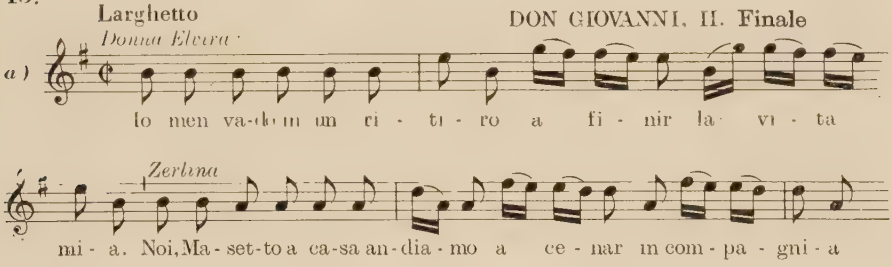
Symphonie g-Moll, KV 550. III.

Die Zauberflöte
II. Finale, 28. Szene

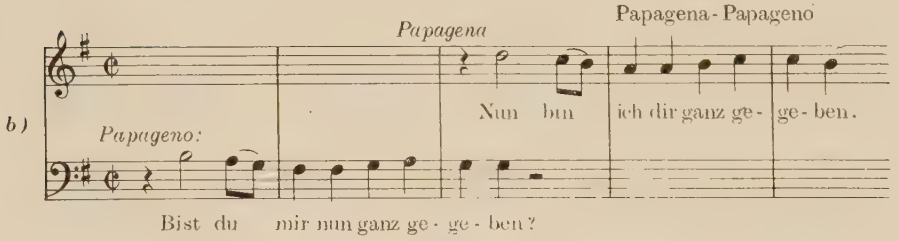


Wenn auch seltener, so gibt es hierzu auch ein Durgegenstück. Das Bedeutungsverhältnis der Moll- und Durvariante ist hier dasselbe wie in den vorigen Beispielen.

15.


Larghetto
DON GIOVANNI, II. Finale
Donna Elvira
a)
Io men va-do in un ri - ti - ro a fi - nir la vi - ta
Zerlina
mi - a. Noi, Ma - set-to a ca-sa an-dia - mo a ce - nar in com - pa - gni - a

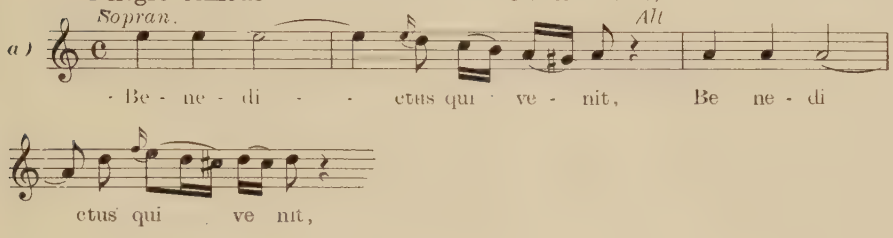
Die Zauberflöte II. 29. Szene
Papagena-Papageno



Schließlich weisen die nachfolgenden Beispiele auf die verschiedenen vielfachen Beziehungen zu den zuvor angeführten Intonationsformen hin. (Auf derartige Beziehungen weist bereits das Beispiel 13/b hin; lehrreich hingegen ist der Vergleich des Beispiels 16/b mit Beispiel 8/d.)

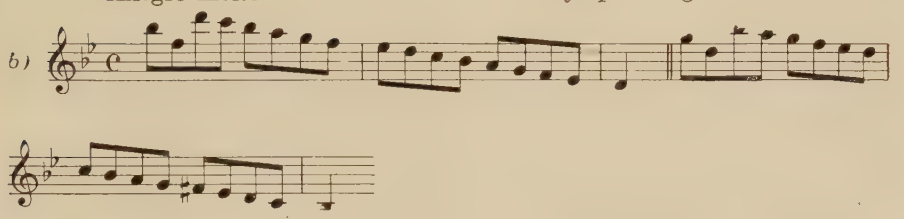
Allegro comodo — C-Moll Messe, KV 427. Benedictus.

a)



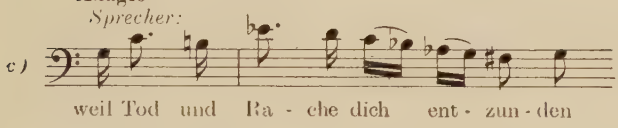
Allegro molto — Symphonie g-Moll, KV 550. I.

b)



Adagio

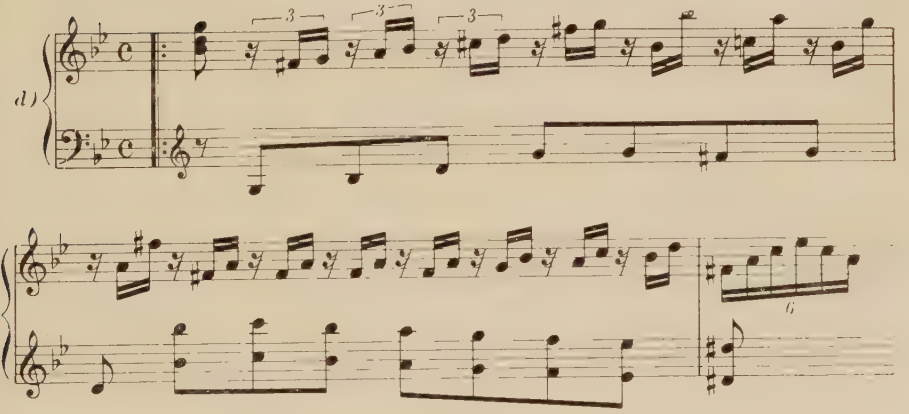
c)



Die Zauberflöte
I. Finale,
Sprecherszene

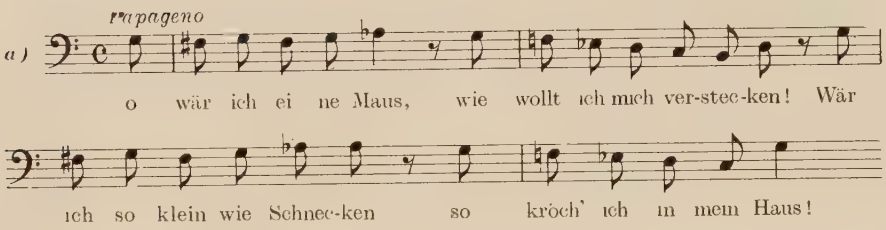
Klavierkonzert d-Moll,
KV 466. II.

d)

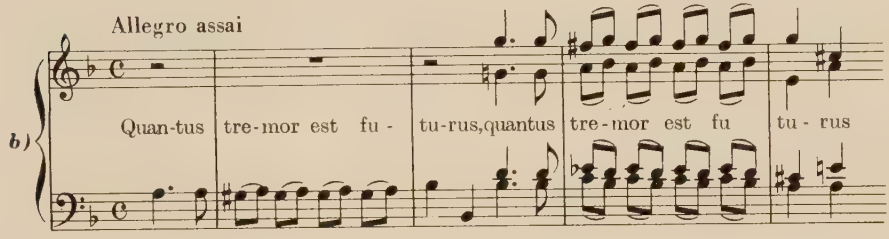


Wir wollen die Aufzählung der zusammenhängenden Intonationen ohne Erörterungen und Kommentare noch fortsetzen. Furcht ist der Sinn des nächsten Gebildes:

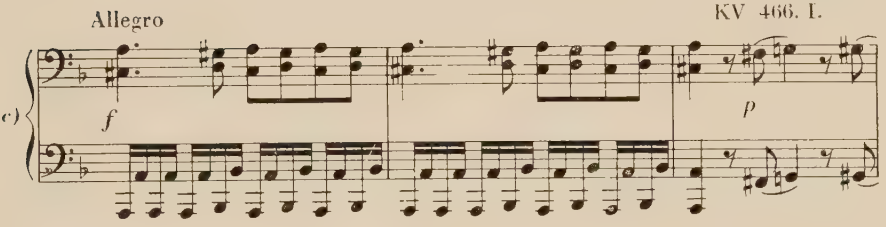
17. Die Zauberflöte I. Finale

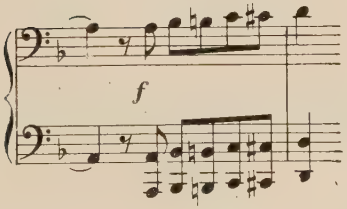


Requiem Dies irae.



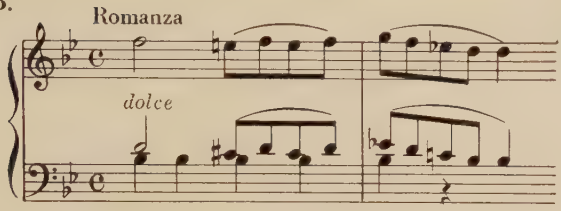
Klavierkonzert d-Moll, KV 466. I.





Doch gleich seinem letzten Auftreten schließt sich die einen süßen Schauer ausdrückende Durspielart an, und zwar im Anfang des zweiten Satzes des d-moll-Klavierkonzertes:

18.

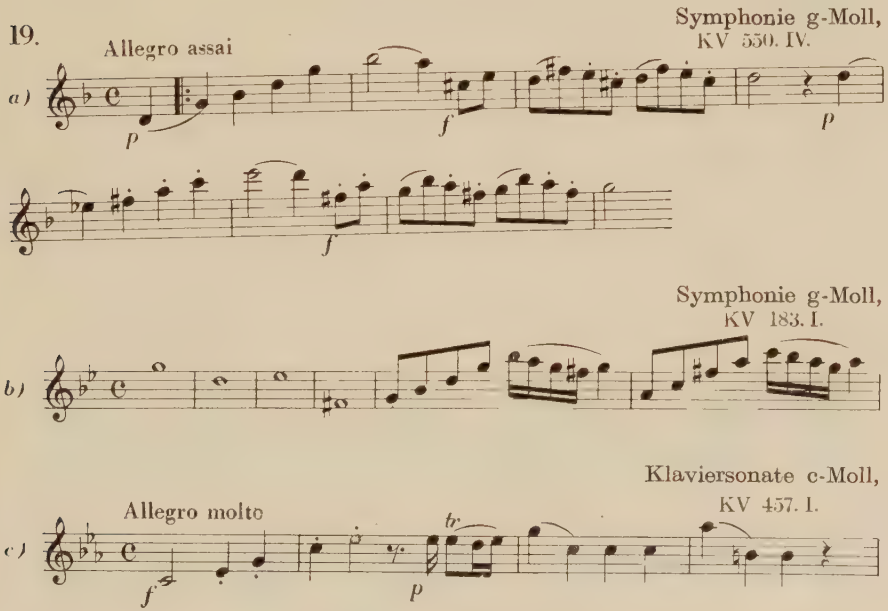


Klavierkonzert d-Moll, KV 466. II.

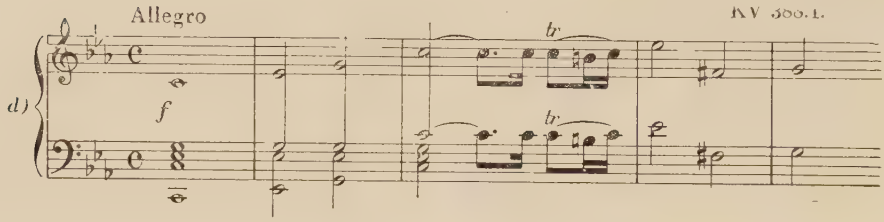
5.

Nicht selten treten in der Umgebung der vorigen Intonationen und mit ihnen verbunden die vielen verschiedenen Varianten der steigenden und sinkenden Raketen auf. Ihre Verwandschaft mit den zuerst behandelten Dreiklangsformen der Schmerzintonation liegt ziemlich klar auf der Hand. Die folgenden Beispiele bieten eine übersichtliche Aufzählung dieser Formen. (Es sei bemerkt, daß sie nur in Instrumentalform, gewöhnlich in Begleitungen von vokalen Formen der oben behandelten Intonationen auftreten.)

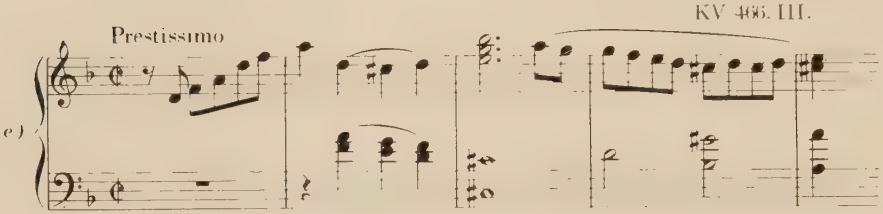
19.

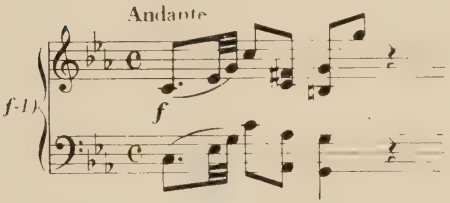


Bläserserenade c-Moll,
KV 388. I.



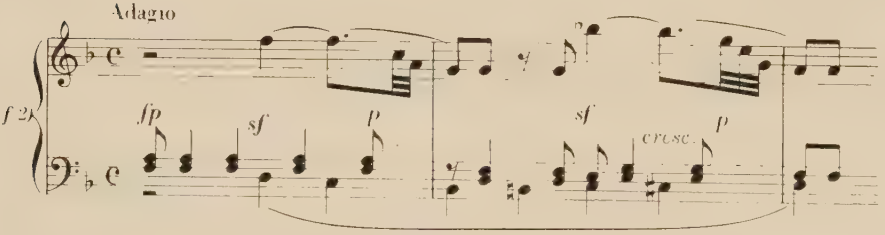
Klavierkonzert d-Moll,
KV 466. III.

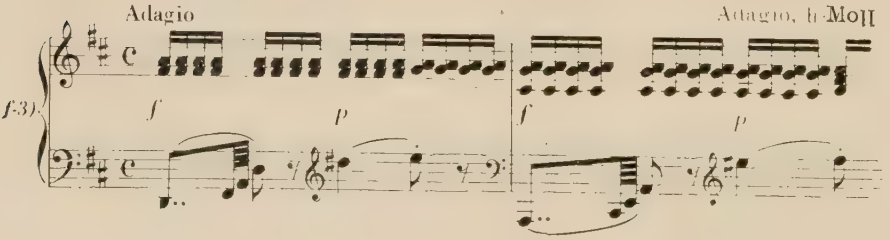




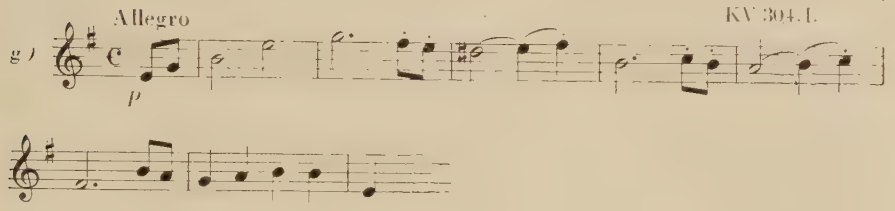
Als Louise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte.

Entführung
N° 20. Recitativ



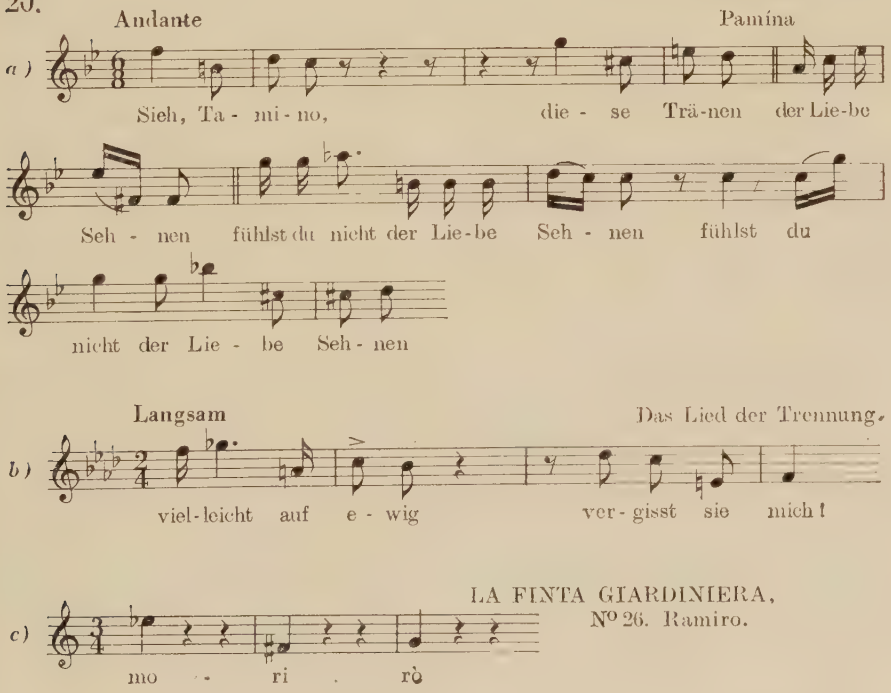


Violinsonate e-Moll,
KV 304. I.

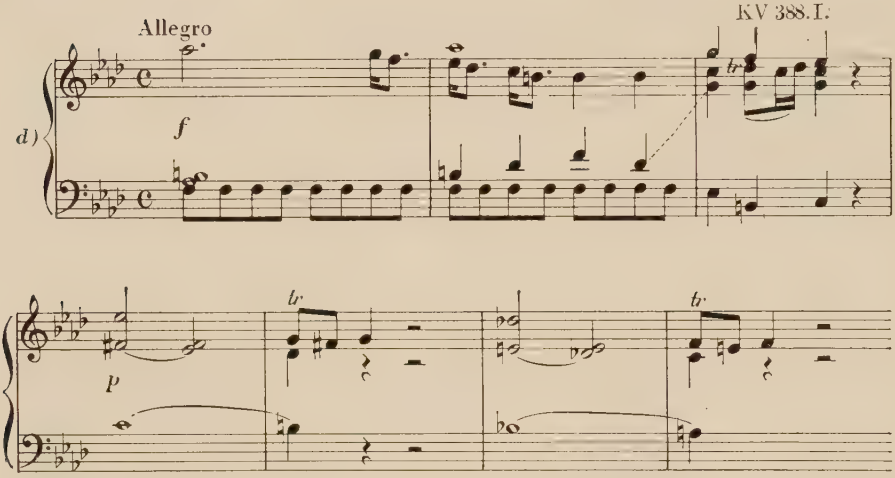


Die meist den Abschluß der Raketen bildenden, ihnen angeschlossenen verminderten Septimen (wiederum zwischen der Sext und dem Leitton der Mollskala) kommen ebenfalls in charakteristischer Form innerhalb der angeführten Intonationskreise vor, und zwar auch mit selbständiger Bedeutung, als Schmerzensschreie und kraftvolle Gefühlsausbrüche.

20. Die Zauberflöte N° 17.


a)
Andante
Pamina
Sieh, Ta - mi - no, die - se Trä-nen der Lie-be
Seh - nen fühlst du nicht der Lie-be Seh - nen fühlst du
nicht der Lie - be Seh - nen
b)
Langsam
Das Lied der Trennung.
viel-leicht auf e - wig ver - gisst sie mich!
c)
LA FINTA GIARDINIERA,
N° 26. Ramiro.
mo - ri - rò

Bläserserenade c-Moll, KV 388.I.



Es braucht wohl nicht besonders erwähnt zu werden, daß mit der Anführung dieser wenigen Stellen die Aufzählung der sicher unzähligen Beispiele noch nicht erschöpft ist.

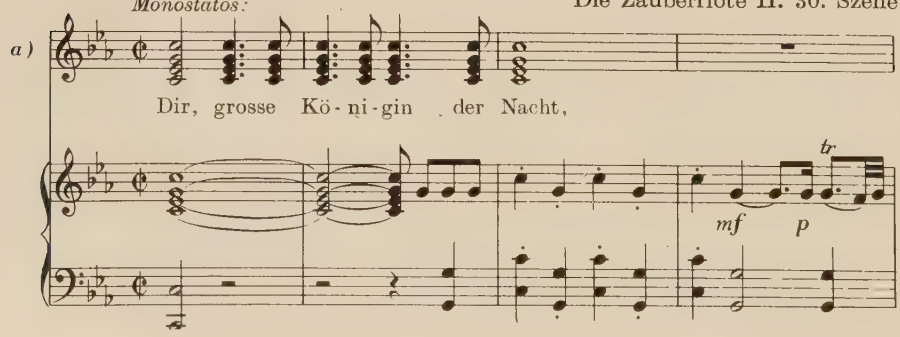
6.

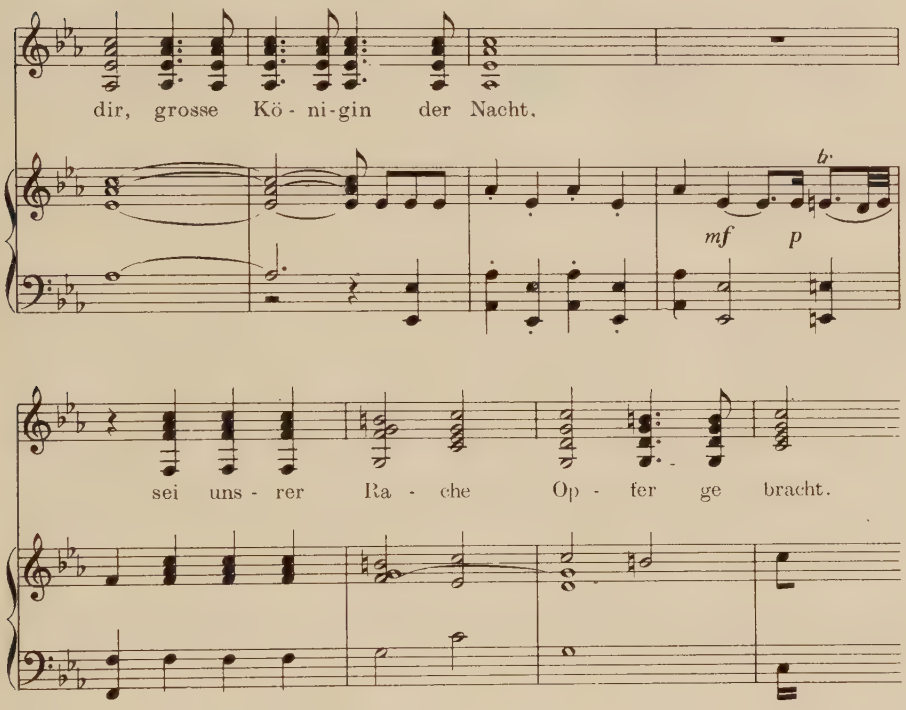
In naher Verwandtschaft mit dem angeführten Intonationskreis steht die die heiter segnende Kraft der königlichen und göttlichen Majestät durch eine Dur- und ihre zerstörende Macht durch eine Mollvariante vergegenwärtigende Harmonienreihe I—VI—IV (gleich II $\frac{6}{5}$). Hierfür folgt hier in Dur und Moll, in der Vokal- und Instrumentalvariante ein Musterbeispiel:

21.

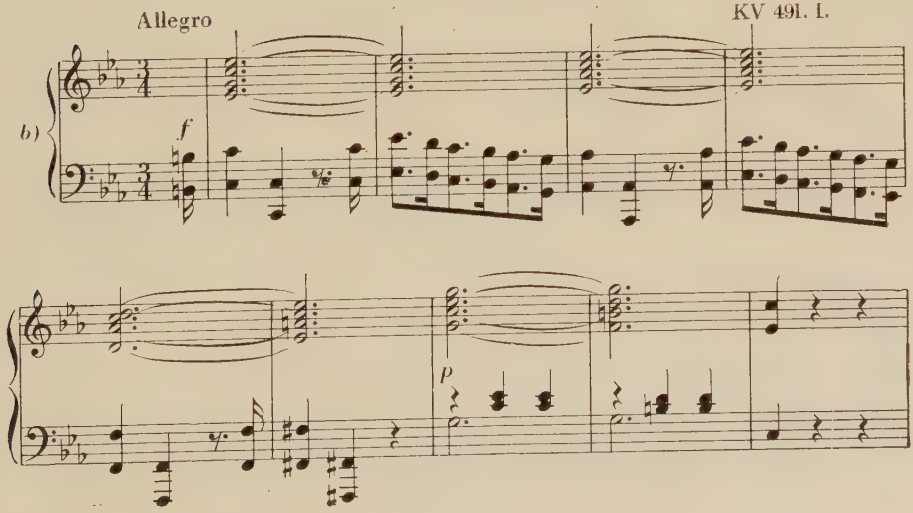
(Allegretto,) più moderato
1.2.3. Dame,
Monostatos:

Die Zauberflöte II. 30. Szene

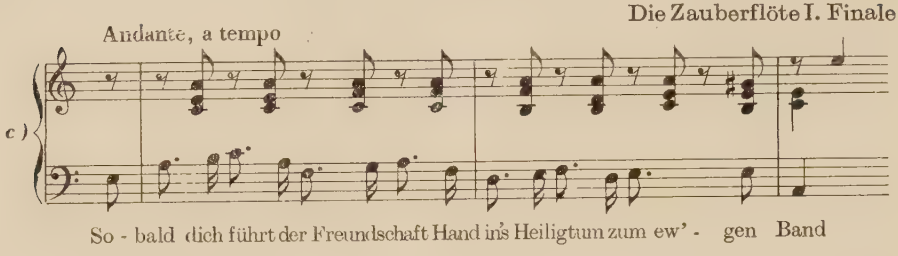




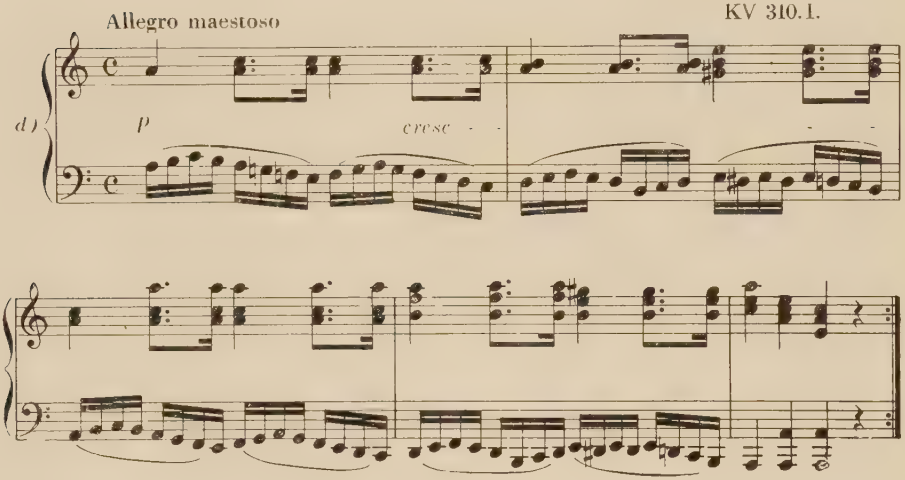
Klavierkonzert c-Moll,
KV 491. I.



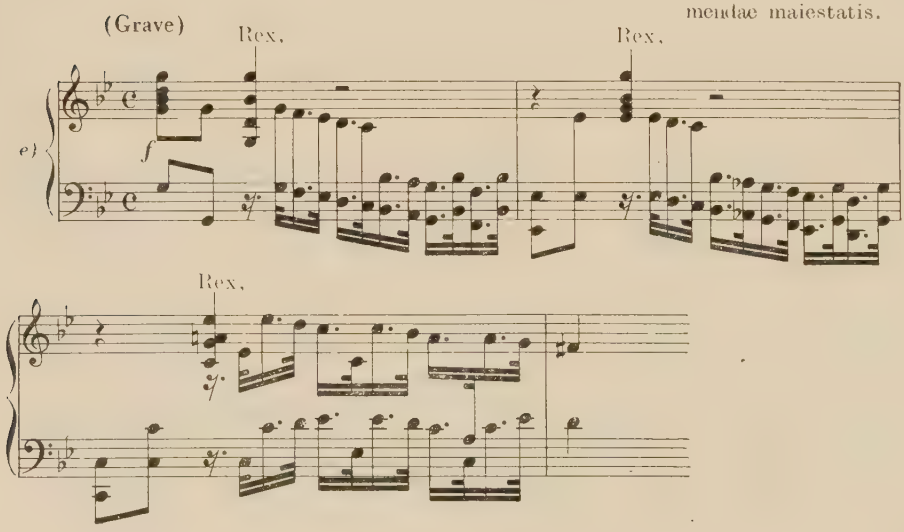
Die Zauberflöte I. Finale



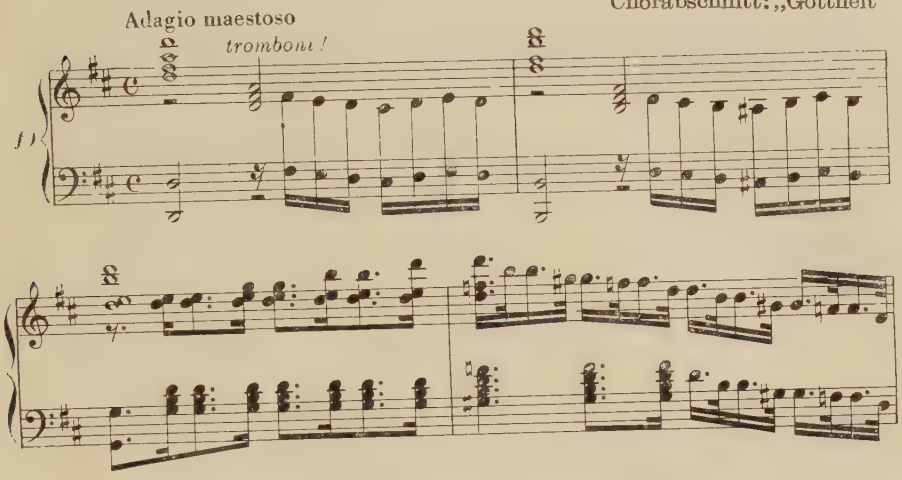
Klaviersonate a-Moll, KV 310.1.



REQUIEM, Rex tremendae maiestatis.

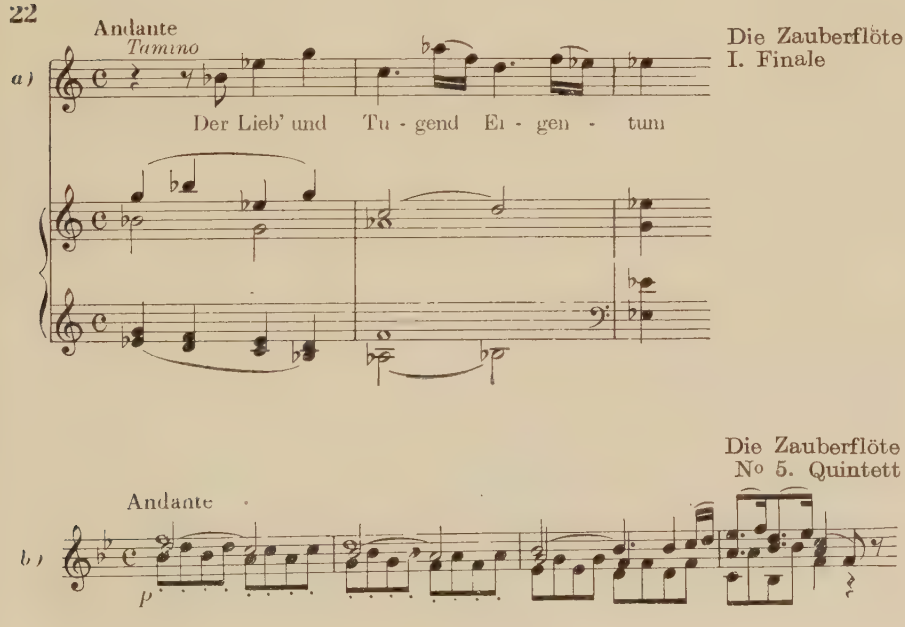


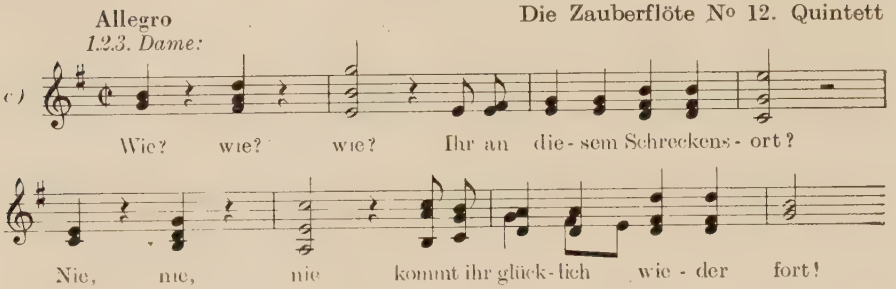
THAMOS, N° 6.
Chorabschnitt: „Gottheit"

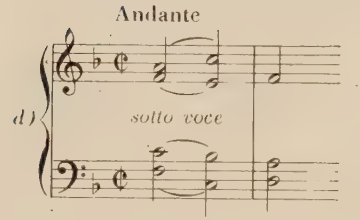


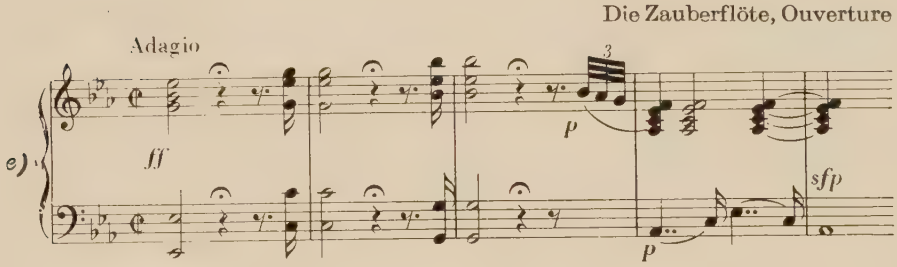
In der harmonischen Grundkonstruktion erkennt man unschwer eine Variante, die als ein immer wiederkehrender Grundgedanke der *Zauberflöte* die Humanitätsidee der Welt Sarastros verkörpert.

22




Allegro
Die Zauberflöte № 12. Quintett
1.2.3. Dame:
c)
Wie? wie? wie? Ihr an die - sem Schreckens - ort?
Nie, nie, nie kommt ihr glück - lich wie - der fort!





7.

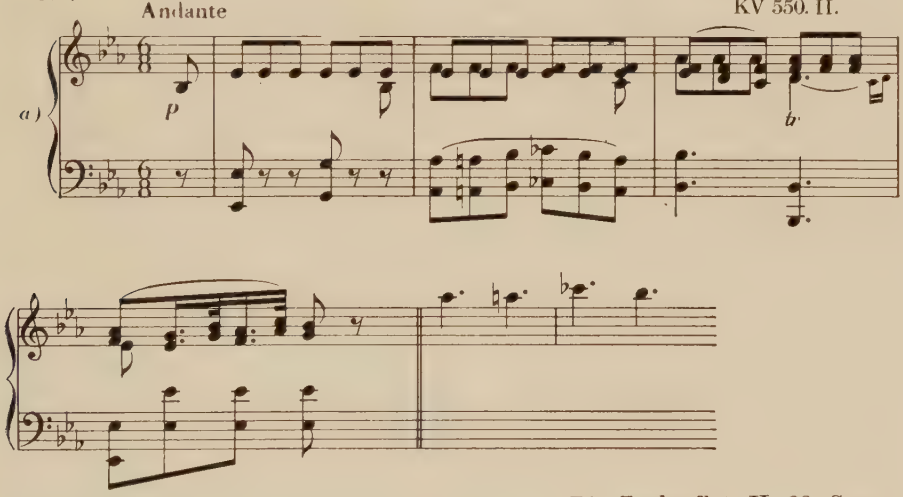
Das aus vier Tönen bestehende ganztonige Thema, das am Anfang des zweiten Satzes der *g-moll-Symphonie* (K. V. 550) an den letzten Satz der *Jupiter-Symphonie* erinnert, erscheint mit seinen melodischen, tonalen und harmonischen Eigenschaften und Möglichkeiten den bisher angeführten Intonationen und ihrer gut bestimmbaren und verknüpfbaren Familie völlig fremd gegenüberzustehen. Wenn wir es jedoch mit einigen seiner Verwandten vergleichen, können wir Eigenschaften feststellen, die auch die Verwandtschaft mit den bisher behandelten Kreisen aufweisen. Einer seiner auffallenden Züge ist, daß es häufig versteckt, verhüllt erklingt, sehr variabel ist und vorzüglich im Kontrapunkt verwendet wird. In den nachfolgenden Beispielen führen wir mehrere Vari-

anten an und die extremen Fälle werden auch darauf hinweisen, wie die Mollvarianten den mit den früher angeführten Mollintonationen verwandten charakteristischen Klang des Leittons und der Mollsext übernehmen.

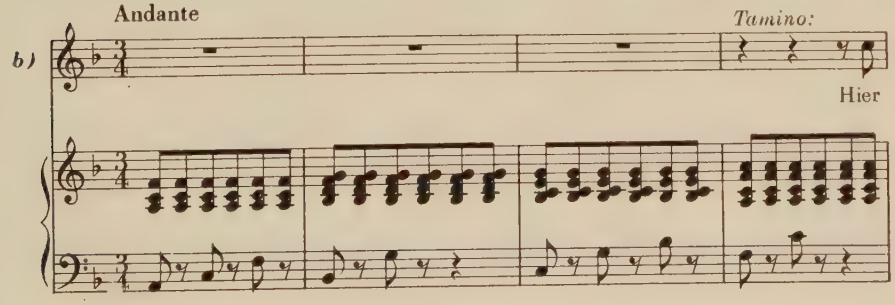
In bezug auf seine Bedeutung kommen wir wohl dann der Wahrheit am nächsten, wenn wir es mit dem Gedankenkreis eines Geheimnisses oder Rätsels bzw. Rebus in Verbindung bringen (ich erinnere eher als an etwas Interessantes an die Rätsel, an die Sphinx in Schumanns *Karneval*). Hierauf weisen nicht nur die damit zusammenhängenden Texthinweise hin (die Beklemmung wegen der unbekannten Feuer- und Wasserprobe, das Mysterium der Heiligen Dreieinigkeit in der *c-moll-Messe*), sondern auch der Hang zum Polyphonen, der in der *Jupiter-Symphonie* in den Vordergrund tretende Ideenreichtum und auch die dem zweiten Teil der *g-moll-Symphonie* eignende grüblerisch-nachdenkliche Prägung.

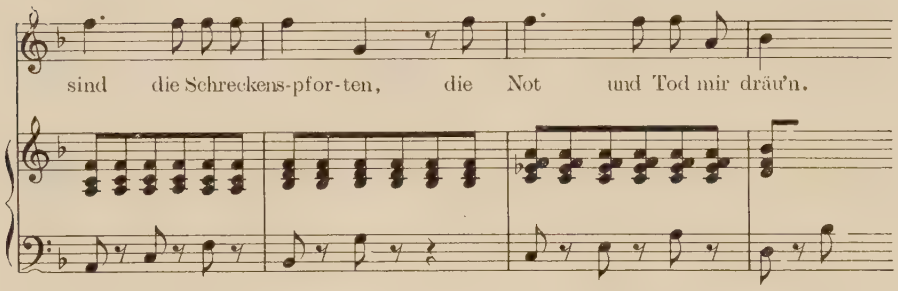
23.

Symphonie g-Moll, KV 550. II.

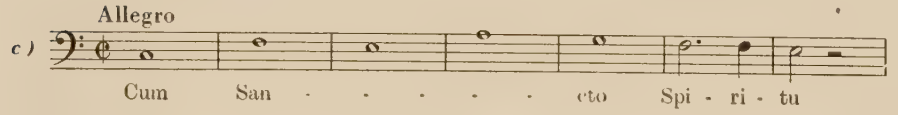


Die Zauberflöte II. 28. Szene

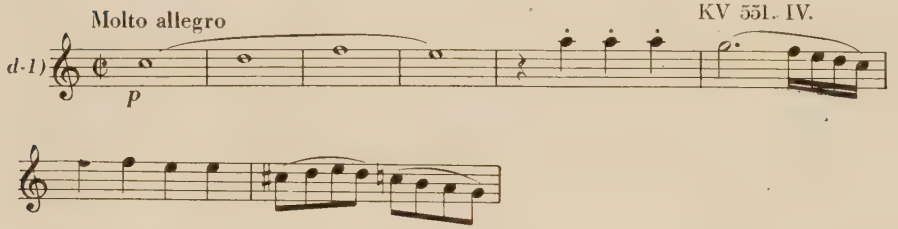




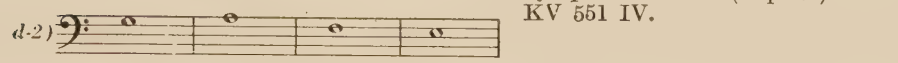
C-Moll Messe KV 427.
Cum Sancto Spiritu (Fuge)



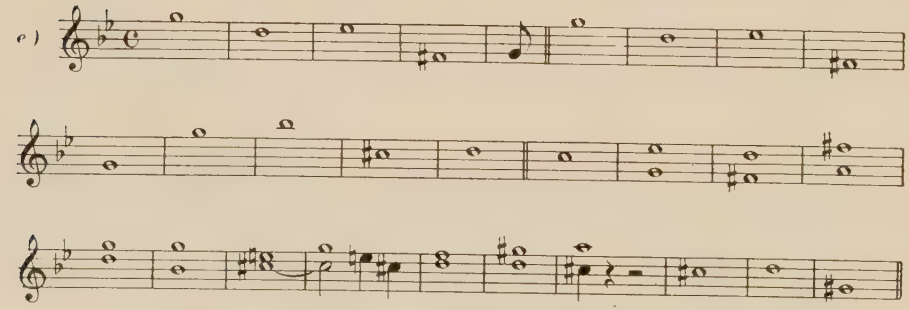
Symphonie C-Dur (Jupiter)
KV 551. IV.



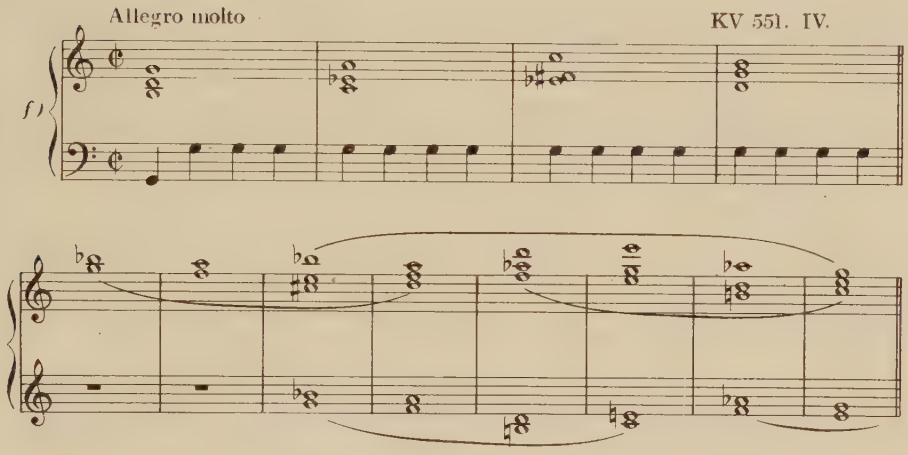
Symphonie C-Dur (Jupiter)
KV 551 IV.



Symphonie g-Moll KV 183. I.

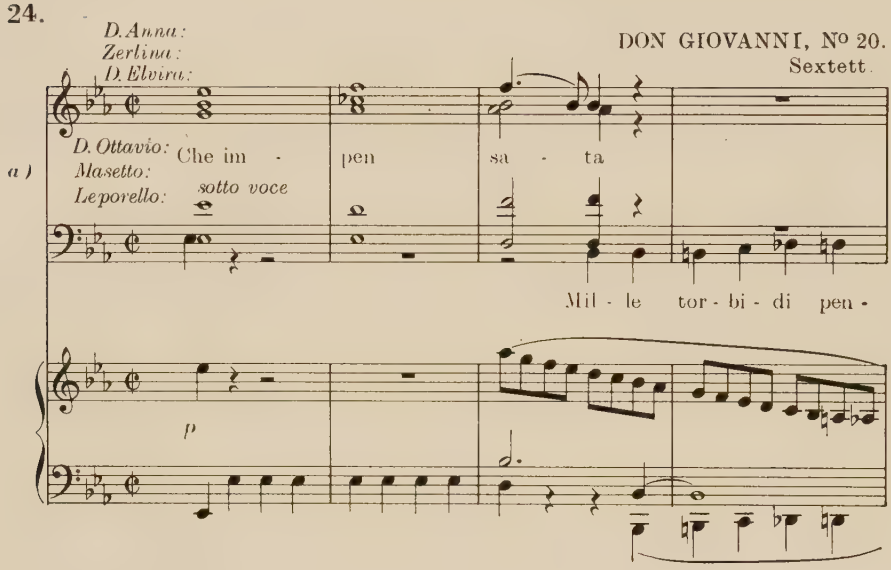


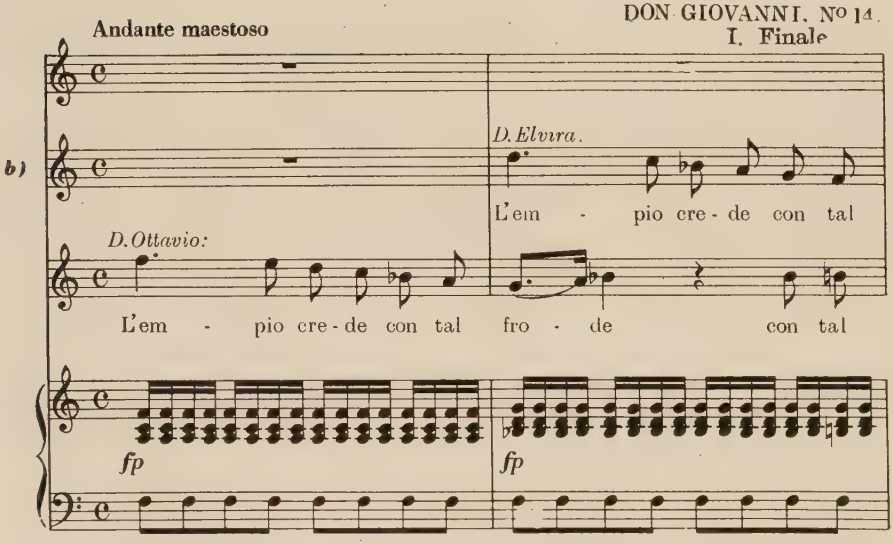
Symphonie C-Dur (Jupiter)

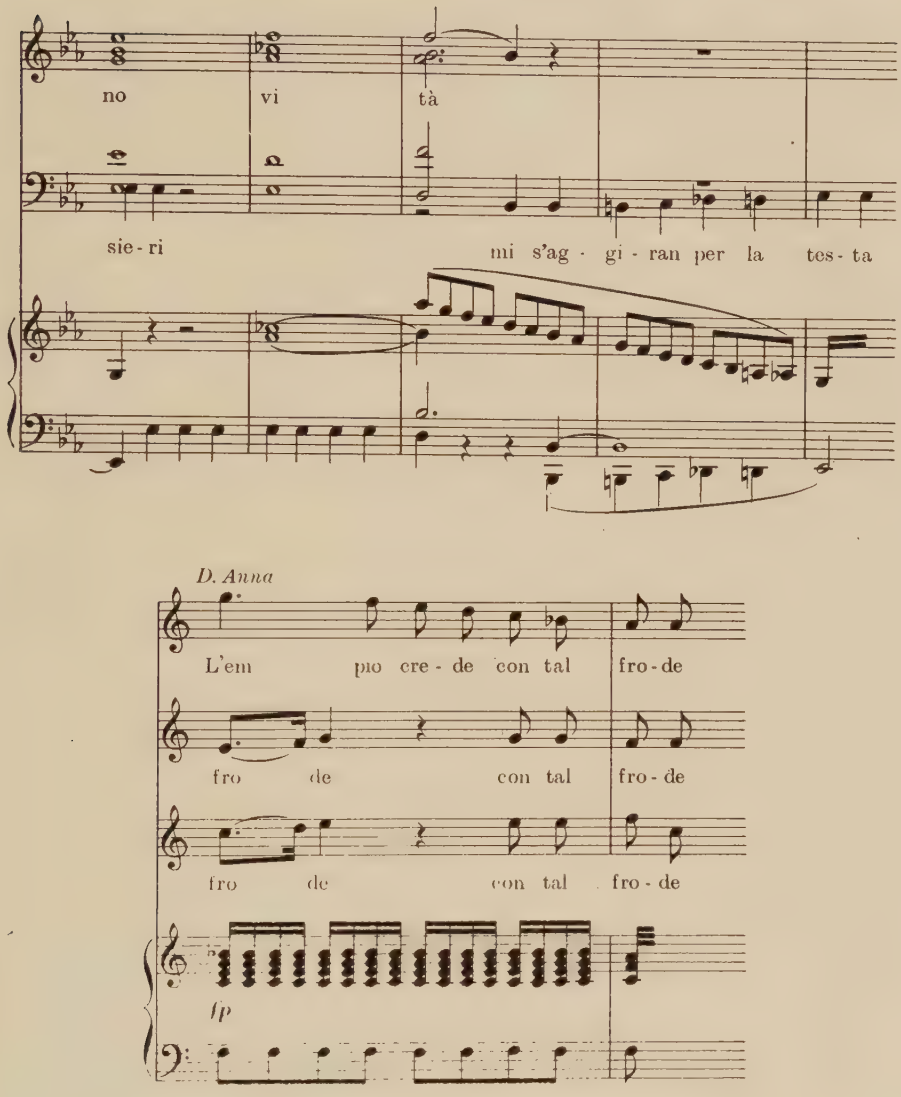


Die folgenden Anführungen aus dem *Don Juan* bestätigen uns noch mehr in dieser Annahme. Das zuerst angeführte Detail schließt sich der Enthüllung von Leporellos Verkleidung an: »Che impensata novità!« — rufen die betrogenen Rächer überrascht aus. Noch interessanter und komplizierter ist das zweite Beispiel. Der bedrängte Don Giovanni will die Anklage, Zerlina vergewaltigt zu haben, auf seinen Diener abwälzen. Die Rächer merken aber die Schliche und ziehen, die Masken abreißend, den Verführer offen zur Verantwortung. Ihre dem Tamino verwandte Intonation betont also hier nicht die Liebe, sondern — wie wir es im Falle des Thamos gegenüber von Pheron besonders klar gesehen haben — den Sinn der Offenherzigkeit und Ehrlichkeit. Der Gebrauch der Intonation entspringt hier also mehr dem Gedanken des ehrlichen, offenen Bekenntnisses und der Geste der Demaskierung. Die Intrige, die im Text erwähnte »frode«, das Geheimnisvolle wird hier durch das Erklingen der vier Töne der Rätselintonation angekündigt, durch die mit großem Nachdruck ertönende erste Violinstimme der Orchesterbegleitung.

24.


DON GIOVANNI, Nº 20.
Sextett
D. Anna:
Zerlina:
D. Elvira:
D. Ottavio:
Masetto:
Leporello:
a)
Che im - pen sa - ta
sotto voce
Mil - le tor - bi - di pen -
p


DON GIOVANNI, Nº 14.
I. Finale
Andante maestoso
b)
D. Elvira.
L'em - pio cre - de con tal
D. Ottavio:
L'em - pio cre - de con tal fro - de con tal
fp
fp



III.

Wir wollen die Aufzählung der in ihrer Bedeutung oder musikalischen Erscheinung gleichen oder ähnlichen Formen vorläufig abschließen. Nicht weil unsere Beispielsammlung vollständig ist, sondern weil wir durch die aufgezählten, ausreichend charakteristischen Beispiele die Möglichkeit haben verschiedene Schlüsse zu ziehen. Die folgende Übersichts-

tabelle kann gewiß nicht unsere Probleme lösen, hilft uns aber bei der Systematisierung unseres Materials. Der besseren Übersicht halber haben wir in der waagerechten Kopfleiste die Zahl der Beispielgruppen zusammengefaßt, die in ihrer Bedeutung miteinander nahe verwandt sind.

Übersichtstabelle

	1,2,3	4,5	13, 14 15, 16	19,20	21,22	6,7 8,9	10, 11 12	17, 18	23, 24
Pamina	1a, 3f	4a	13d	20a		7b, 7c			
Constanze	3b	4b		19f/2			12a		
Die Königin der Nacht	1d		13c, (16c)		(21a)				
Donna Elvira	3a	4f	13b, 15a						24a, 24b
Donna Anna		4g	13a						24a, 24b
Ilia		4k							
Sais		4h							
Armida		4m							
Louise			14a	(19f/1)					
Veilchen	3e								
Das Lied der Trennung				20b					
Tamino		4d/1			22a, 22b	6, 7c, 8d	10		23b
Thamos						8a, 8b			
Belmonte				(19f/2)			12a		
Idamante	1b								
Ottavio									24a, 24b
Papageno			15b		22b	7b, 7d		17a	
Papagena			15b			7d			
Zerlina, Mesetto			15a						
Sandrina, Belfiore	1c					7a			
Die drei Damen					21a, 22b, 22c	7e			
Idomeneo		4e							
Arbaces		4l							
Pheron		4i, 4j							

	1,2,3	4,5	13,14 15,16	19,20	21,22	6,7 8,9	10,11 12	17,18	23,24
Ramiro				20c					
Monostatos					21a				
Sarastro					(21c), (22a), (22b), (22d), (22e)				
Thamos-Musik					21f	8c			
Idomeneo-Musik						9a			
Requiem					21e			17b	
c-moll-Messe K. 427		4c	16a				12b		23c
g-moll-Symphonie K. 550	2b	4n	14d	19a		9c	11b		23a
g-moll-Symphonie K. 183				19b			11c		23e
g-moll-Quintett K. 516	2a, 2c	4o,5				9b	11d		
Es-dur-Quartett K. 171							11a		
d-moll-Quartett K. 421			13f, 13g, 14c						
d-moll-Quartett K. 173	2d								
d-moll-Klavierkonzert K. 446			13e, 14b, 16d	19e				17e, 18	
c-moll-Klaviersonate K. 457	3g			19c					
c-moll-Klavierkonzert K. 491					21b				
c-moll-Bläseroktett K. 388				19d, 20d					
a-moll-Klaviersonate K. 310		4d/2			21d				
e-moll-Sonate für Vl. und Kl. K. 304				19g					
h-moll Adagio			13h	19f/3					
C-dur-Symphonie K. 551									23d, 23f

(Die eingeklammerten Zahlen bedeuten, daß die musikalische Form des Beispiels nicht von der angegebenen Person gesungen wird, nicht unmittelbar mit ihr zusammenhängt, sondern nur auf sie hinweist.)

Betrachten wir zuerst einmal die musikalischen Formationen, die Intonationen unserer Beispiele als die musikalischen Ausdrucksformen einzelner, alleinstehender Empfindungen, also als einzelne Äußerungen von »Affekten«. In diesem Falle weist uns die vertikale Überprüfung der Tabelle den richtigen Weg.

Sogleich fällt uns auf, wie häufig der in den Beispielgruppen 4 und 5 aufgezeigte Gefühls- bzw. musikalische Ausdruckstyp vorkommt. Diese die Sext und den Leitton der Molltonalität mit einer Hexachord-Passage verbindende charakteristische Melodie- und Harmoniewendung erscheint als gewaltigen Schmerz, Entrüstung und Verzweiflung charakterisierende musikalische Geste bei ganz verschiedenen Rollen, als Erscheinungsform gleicher oder ähnlicher Empfindungen und Emotionen. Verschiedene Frauen- und Männergestalten »benehmen« sich so, wenn ihre Erregung den Kulminationspunkt erreicht hat. Pamina, Constanze, Anna und Elvira, die weiblichen Figuren in *Idomeneo, Thamos* und *La finta giardiniera ;* ebenso wie Idomeneo, werden Pheron und Arbaces an gewissen Stellen von diesen stürmischen, breiten Gesten der Verzweiflung begleitet.

Die Schmerzform Paminas und die verwandte Formen sind mehr mit weiblichen Rollen verbunden. Besonders charakteristisch ist dies bei Constanze, die Pamina in allem sehr ähnlich ist; doch die Königin der Nacht beweint in gleicher Weise ihr verlorenes Kind, wie die soeben erwähnten zwei jugendlichen Liebhaberinnen ihren verloren geglaubten Geliebten. Eine charakteristische Äußerung Sandrinas aus *La finta giardiniera* schließt sich noch diesem Kreis an. — Es ist auch durchaus nicht überraschend, daß auch Idamante als Mann diesen Ton anschlägt ; denn ein empfindlicher Punkt der Oper Idomeneo ist ja eben der Widerspruch zwischen der weiblichen Stimme und der Männlichkeit der Idamantegestalt. Das arme, kleine, leidende Veilchen des *Veilchen-Liedes* können wir uns ja auch bei bestem Willen nicht mit einer Männerstimme und männlichen Charakterzügen vorstellen, obwohl es in der hoffnungslosen Liebe zum Hirtenmädchen vergeht.

Ebenso bezeichnen die charakteristischen Gefühle der Beispielgruppen 13—16 Frauenrollen. Die Stimmen der rachsüchtigen Königin der Nacht, der an Selbstmord denkenden Pamina, der enttäuschten Elvira, der treulos verlassenen Louise und der beleidigten Anna werden von keiner einzigen männlicher Figur übernommen. Außergewöhnliche Fälle des Intonationgebrauches, besser gesagt, der veränderten, in Dur intonierten Melodiewendung sind das Duett Papagenos und Papagenas und der Abschied Zerlinens und Masettos. In beiden Fällen wird das

Aufklingen der Melodiewendung in dieser Form durch die Änderung seiner ursprünglichen Bedeutung begleitet.

An die Intonation von Beispiel 4 und 5 schließt sich — nach Bedeutung und musikalischer Form — der verminderte Septimschritt bzw. die Rakete von Beispiel 19 und 20 an. Im ersten Fall verhält er sich gleichgültig gegenüber dem Geschlecht der verschiedenen, die vorhin angeführten Gefühlsäußerungen offenbarenden Rollen von Gesangs- und Bühnenwerken. Im letzten Fall erscheint er — seiner Eigenart zufolge — vor allem in Instrumentalwerken oder in der Instrumentalbegleitung von Gesangsstücken. Doch verbindet er sich häufig auch unmittelbar mit dem Aufschrei des Septimschrittes in Beispiel 19.

Die Stimme des Liebhabers ist der Sehnsuchtsseufzer der Arie des Tamino, als Ausdruck der Formen von Beispiel 10 bis 12 offenbarten Empfindungen. Constanze drückt ihre Empfindungen nur dann so aus, wenn sie — mit Belmonte gemeinsam zum Tode bereit — sich nach einem glücklichen Leben sehnt.

Viel allgemeiner erscheint wiederum der typische, von der Durterz sinkende und sich sequenzartig wiederholende Hexachord. Wie wir gesehen haben, ist dies das musikalische Bild der Gefühlsreinheit, der ehrlichen, anständigen Jugend, auch wenn es sich nicht um Liebe handelt. Wirklich suchen Sandrina und Belfiore in *La finta giardiniera* so den Weg zur Versöhnung, so geben die Damen ihrer erwachenden Neigung zu Tamino Ausdruck. Dies ist auch die Formation, die den Adel des Thamos, die ersehnte glückliche Ehe des jungen Paares in *Idomeneo* anzeigt; aber auch Papageno und Papagena bekunden mit ihr das Glück ihrer sich erfüllenden Liebe. Bei genauerer Betrachtung jedoch zeigt sich, wie das Liebesempfinden Taminos und des ihm ähnlichen jungen Paares im Vergleich zum Gefühl des Familienfriedens des Papageno oder der Versöhnung von Sandrina und Belfiore so ganz anders ist: hier bestehen die allerfeinsten Unterschiede. Diese zeigt Pamina am klarsten. Nach der letztgenannten Intonation singt sie mit Papageno von glücklicher Ehe, doch das Zusammentreffen mit Tamino zeigt auch ihr den höheren, seelenvolleren Sinn des Liebesglückes. Mit diesen Klängen freut sie sich, wenn sie vor der Feuer- und Wasserprobe den Geliebten wiedersieht. Den Unterschied zwischen beiden drückt in der Musik einzig und allein die Verlängerung des oberen Anfangstons aus, bzw. die Terzparallele; und doch, welch ein gewaltiger Unterschied: zwei ganz verschiedene Welten!

Die Intonation des Majestätischen, der königlichen und göttlichen Würde läßt sich weder in ihrer zerstörenden, furchterregenden, noch

in ihrer segnenden, freundlichen Form den Intonationskreisen jugendlicher Verliebter anschließen. Die Intonation kündigt Sarastro und die Königin der Nacht, die Gottheit des Thamos an. Sie selbst gebrauchen sie nicht, nur ihre Anhänger, wenn sie von ihnen singen. Sarastro ist auch keine Gottheit, sondern nur Vertreter einer höheren, herrlicheren Idee, in deren Dienst er steht. Tamino gebraucht diesen Ton in der Sprecherszene, wenn er seine Ideale, seine edle Gesinnung dem ihn ausfragenden Priester zu beweisen sucht. Hiermit zeigt er zugleich an, daß ihn schließlich die Glückseligkeit der Eingeweihten erwartet (obwohl er das selbstverständlich noch nicht weiß. Der Text selbst gibt keine Andeutung hierfür, nur Mozarts Musik läßt uns dies ahnen).

Die Intonation mit Bedeutung des Geheimnisvollen, des Rätsels haben wir bei der Anführung der Beispiele bereits erörtert. Sie scheint sich mehr den Situationen, als dem bestimmten Verhalten einzelner Personen anzuschmiegen. Auf ihre Bedeutung kommen wir später noch zurück.

Schon während der bisherigen Ausführungen konnten wir uns davon überzeugen, daß nicht jeder Gefühlstyp und sein musikalischer Ausdruck sich in gleicher Weise mit jedem Rollentyp verbinden läßt. Die waagerechte Überprüfung der einzelnen Tabellenreihen ergänzt das bisherige Ergebnis der Systematisierung. Diese Betrachtung zeigt, welche Empfindungen gemeinsam für die eine oder die andere Gestalt charakteristisch sind. Diese Sichtung läßt erkennen, wie groß die Bedeutung einzelner Gefühlsäußerungen für die Handlungsweise, fürs Verhalten einzelner Personen ist, und in welchem Verhältnis diese Gefühlsäußerungen hierbei vorkommen. In der reichen, vielfältigen Gefühlswelt Paminas — ebenso wie in der Constanzes — steht die Liebe zu Tamino im Vordergrund, mag sie sich darüber beglückt oder unglücklich äußern. Die gekränkte Erregung erhält nur dann Macht über sie, als sie in äußerster Verzweiflung Selbstmord begehen will. Im Profil der Königin der Nacht erhält das musikalische Bild der Rachsucht auch eine viel größere Betonung, und ergänzt mit den Gefühlen der finsteren Majestät, der zerstörenden Macht, vervollkommnet sie die Darstellung dieser Gefühlswelt. (Ihre Koloratur zeigt heldenhafte Züge, die den hier berührten Kreisen fremd sind. Dieser Ausdruck verbindet sie merkwürdigerweise mit Constanze, die Belmonte gegenüber eine jugendlich-lyrische Geliebte ist, Selim Pascha gegenüber jedoch gezwungen ist, ihre Tugend und ihren Stolz zu verteidigen.) Die Rachesucht steht auch im Charakter Elviras im Vordergrund und gestaltet sie der Königin der Nacht ähnlich. Unter den Gefühlen Annas nimmt der Rachedurst bereits eine bescheidenere Bedeutung ein. Bei ihr ist dieser Charakterzug weniger dominierend

Interessant ist, daß die wesentlichsten Gefühle und wichtigsten Züge der musikalischen Äußerungen Taminos — als junger Liebhabertenor eines der schönsten Mozartschen Beispiele — ihn in erster Linie nicht mit Ottavio oder Belmonte verbinden (bei denen wir wiederum auf mehrere, hier nicht erwähnte gemeinsame Züge stoßen), sondern vielmehr mit den tiefer fühlenden, heroischen, verliebten Frauengestalten, und andererseits mit Sarastro. Gleicherweise zeigen Thamos, der Vorgänger Taminos, ja sogar Idamante — mehr als die eben erwähnten adligen Jünglinge — gleiche Gefühle wie Tamino. Die genannten jungen Adeligen können wir eher mit einzelnen Gefühlen Ferrandos in Verbindung bringen (Belmontes und Ferrandos Arien in A-dur!).

Wenn wir nicht die ähnlichen Charakterzüge und musikalischen Formen von Bühnen- oder sonstigen Vokalwerken prüfen, können wir zu dem überraschenden Ergebnis gelangen, daß die den Bühnengestalten zugeordneten Charakterzüge sich in bestimmten Werken gleicherweise vorfinden und vereinigen, als hätten wir ebenso viele Paminas, Taminos, Königinnen der Nacht und Elviras vor uns. Die *g-moll-Symphonien,* vor allem die Symphonie K. V. 550, stellen uns in ihren verschiedenen Sätzen die wichtigsten Charakterzüge der beiden Geliebten der Zauberflöte vor. Ebenso schließt sich das *g-moll-Streichquintett* dieser Gefühlswelt an. Das *d-moll-Streichquartett* und das *d-moll-Klavierkonzert* zeichnen sich vor allen durch die wiederkehrende, sich wiederholende Bearbeitung des Rachethemas der Königin der Nacht und Elviras aus. (Hier sei gestattet, auf die Eigenschaft von Mozarts einigen Werken hinzuweisen, die sozusagen mit der Konsequenz der Monothematik in den gleichen oder einander folgenden Teilen zu denselben musikalischen Formationen zurückkehren. Die Beispiele aus dem *g-moll-Streichquintett,* aus dem *d-moll-Streichquartett* und aus dem *d-moll-Klavierkonzert* beweisen diese Eigenschaft zur Genüge.)

Aus den Beispielen können auch zahlreiche anschließende Charakterzüge anderer Instrumentalwerke entnommen werden. Auffallend, doch zugleich verständlich ist in diesem Zusammenhang die wesentliche Rolle der c-moll Werke. Viel interessanter aber ist die Bedeutung der a-, e- und h-moll-Werke. Auch hierauf kommen wir später noch zurück.

Die bisherigen Betrachtungen scheinen zu dem Schluß auch zu berechtigen, daß nicht jede Rolle unter gleichen Umständen sich gleich verhält, wobei unter »Verhalten« das musikalische »Verhalten« zu verstehen ist. Festgelegte Äußerungsformen bestimmter Gefühle sind für gewisse Rollentypen und -gruppen charakteristisch. Das Verhalten wird also durch zwei Umstände bestimmt: die Lage, in die die Personen gelangen

und ihre Charaktereigenschaften, denen entsprechend sie sich der Situation so oder so anpassen. Das Wiederkehren bestimmter Gefühle in sich wiederholenden Situationen wird selbst zu einer charakterformenden Kraft; in diesem Falle werden die sich regenden Gefühle zu Eigenschaften, wie z. B. der Rachedurst bei der ursprünglich bestimmt nicht von diesem Gefühl beherrschten, sympatischen Elvira. Die immer wieder anders geartete Gruppierung der einzelnen isolierten Gefühle und Emotionen, die Verbindung ihrer musikalisch-charakteristischen Züge mit den Äußerungen bestimmter Rollen ist eines der wichtigsten Mittel der Charakterbildung bei Mozart. So wird aus dem »Affekt« ein Charakterzug, so wird die Situation in Wiederholung zum Präger wiederkehrender Charakterzüge.

Die an solchen Mitteln unvergleichlich reiche, vielseitige Kombination belebt die Gestaltenwelt Mozarts. Zwar ähnelt die Liebe Paminas und Taminos in der *Zauberflöte* den Typen der *g-moll-Symphonie* oder des *g-moll-Streichquintetts*, im Endergebnis jedoch gestaltet sich in jedem Werk das Schicksal auf andere Weise. Das Schicksal der Liebe in der großen *g-moll-Symphonie* ist tragischer, Pamina ist hier leidenschaftlicher. Im Ausdruck ihres Taminos finden wir das Grüblerische, die charakteristische Furche des Rätselvollen. Während jedoch im letzten Teil der *Jupiter-Symphonie* die kosmisch geartete Lösung dieses Rätsels die strahlende Freude der Befreiung mit sich bringt, warten wir in der *g-moll-Symphonie* umsonst auf diese Lösung; die Liebe des leidenschaftlichen Weibes und des grüblerischen Mannes endet tragisch. Wieder eine andere Lösung zeigt das *g-moll-Streichquintett*. Hier verkündet die Auflösung der dunklen Leidenschaften in heitere, ja lautere Freude, daß die Gefühlswelt ihrer Rollen sich trotz allen Schwierigkeiten über alles Dunkle hinwegsetzen kann, und aller Opfer vergessend, trotz allen ertragenen Leiden mit glücklicher Freude das Leben genießt. Etwa so, wie das zertretene Veilchen sein letztes Glück darin findet, unter dem Fuße des angebeteten Mädchens vergehen zu dürfen.

Es muß selbstverständlich vor allem auffallen, wie viele Gestalten Mozarts in der Aufzählung der charakteristischen Gefühle in unserer Beispielsammlung fehlen. Doch das ist verständlich, weil wir ja nur einen kleinen Kreis aus der reichen Fundgrube der Mozartschen Gefühlswelt vorgeführt haben. Fälle, wie der Papagenos, zeigen am besten, daß die einzelnen Personen in ihren wesentlichsten Charakterzügen auch dann völlig anders geartet sein können, wenn sie sich durch einige Eigenschaften diesem Kreis einfügen. Der arme Papageno kann nichts dafür, daß er bei der Nachricht von der Ankunft des Sarastro die gleiche schreckliche Furcht

verspürt, wie es das Entsetzen des Weltalls am »Tag des Zornes« im Requiem ist. Papageno ist im Grunde genommen ein rechtschaffener, ehrlicher Durchschnittsmensch, ein Naturkind. Die bestimmte Volksliedmelodie charakterisiert ihn am besten. Sie ist der Erhabenheit Taminos fremd, doch der naiven Heiterkeit Paminas schon näher verwandt. Der Ausgangspunkt des Eheglücks von Pamina, das in dieser einfachen und unmittelbaren Form Tamino überhaupt nicht bewußt wird, bedeutet für Papageno das erreichte höchste Erdenziel. Dies zu erringen macht ihn auf einer niedrigeren Stufe dem Tamino gleich. Sein Volksliedton wird dann — über Schuberts »Heidenröslein« bis hin zu Richard Strauss — zum Symbol der reinen, kindlich-volkstümlichen Unschuld. Auch im Selbstmord ist er nicht so heroisch wie Pamina. Der angeschlagene Ton ist mittelmäßig und bürgerlichtraurig, ein wenig lächerlich, wie er selbst. Er ähnelt dem letzten Teil des *c-moll-Klavierkonzertes* und des *c-moll-Bläseroktettes*, und einem späteren Nachfolger zugleich: dem Mollstück in Beethovens *Paisiello-Variationen*.

Die Musikwelt Mozarts ist eine gewaltige und gestaltenreiche Welt. In ihr drängen sich Charaktere und Typen aus allen Schichten der Gesellschaft. Es ist verständlich, daß die aktuelleren Gesellschaftskomödien, wie die *Hochzeit des Figaro* und *Così fan tutte* wenig Beziehung zum romantischen Pathos der oben behandelten Intonationskreise haben. Ganz anders sind auch die Verwandten Papagenos, die Zerlinen, Masettos, Despinas und die anderen Figuren aus der Familie der volkstümlichen Gestalten. Der Graf, Don Juan und Guglielmo zeigen die Gesellschaft wiederum von einer anderen Seite. Ferner tragen auch die Divertimenti und Serenaden mit ihren Intonationen auf vielerlei Art und Weise zur Hervorhebung einzelner Charakterzüge, oder zur Bestimmung ganzer Situationen und Werke bei (so z. B. in *Così fan tutte* oder in den zweiten und dritten Sätzen der Klavierkonzerte). Doch wie groß auch diese Welt sein mag, so ist sie doch konsequent und einheitlich, sowohl in den Gesangs- und Bühnenschöpfungen wie auch in den Instrumentalwerken.

Einer Bemerkung wert ist auch die Intonation der Beispiele aus der *c-moll-Messe* und dem *Requiem*. Wir möchten hier aufs neue hervorheben, daß Mozart in seiner Kirchenmusik auch nur die religiösen Gefühle des Menschen zum Ausdruck bringt, und daß die Intonationswelt seiner Kirchenmusik weder anders noch fremd ist. Unwillkürlich fallen uns die großen Renaissancekünstler ein, die in ihren religiösen Themen das menschliche Dasein so überaus human darstellen. Im Domine-Satz der *c-moll-Messe* schlägt das »Domine Deus« Paminas sorgen-

vollere, schmerzlichere, das »Domine fili« dagegen ihren vertrauens- und hoffnungsvollere Stimmführung an. Wenn wir nun noch das Rätselthema der Intonation des Dreieinigkeitsmysteriums erwähnen, erscheint die lebendige Wirklichkeit der Glaubenswelt Mozarts im Spiegel menschlicher Gefühle.

Ohne daß wir uns genauer mit der historischen Entwicklungsordnung der Intonationen und Charaktere in Mozarts Kunst befassen wollten, wagen wir nach den bisherigen Erfahrungen und nach der Durchsicht der Beispiele dennoch die Bemerkung, daß die Gestaltung der einzelnen Intonationskreise *zuerst in Mozarts Instrumentalwerken begonnen haben dürfte*. Hierauf weisen u. a. verschiedene frühe Salzburger, Mannheimer und Pariser Kompositionen (auch unter den angeführten) hin. *So dürften sich die entwickelten Gefühlstypen in den Bühnenwerken um die einzelnen Gestalten herauskristallisiert haben*. Dann mögen diese Konzeptionen neue Instrumentalwerke inspiriert haben und die Klarheit der Typengestaltung konnte sich bis zu den letzten großen Spätwerken aufschwingen.

Wir dürfen in diesem Zusammenhang auch die Rolle des Tonartenethos nicht übergehen. Die Beispiele zeigen zweifellos bestimmte vorherrschende Tonarten im Zusammenhang mit bestimmten Intonationen, Charakteren, Typen und Situationen. Trotzdem ist der Tonartenethos in der Kunst Mozarts durchaus nicht so einfach und eindeutig zu erklären, wie man annehmen möchte. Das Rachemotiv der Donna Elvira und auch der Königin der Nacht knüpft auf den ersten Eindruck an d-moll an. Auch bei Donna Anna, im *d-moll-Streichquartett* und im *d-moll-Klavierkonzert* erscheint es so. Auch sein Auftreten in c- und g-moll bedeutet keine größere Abweichung vom angegebenen Tonartenkreis. Sowie aber a-, h- und e-moll sich hier anschließen, tritt — auch wenn Elvira sich selbst in e-moll zitiert — klar zutage, daß *nicht die Fixierung der Tonart der wichtigste Zug der Intonation ist*. Das gleiche können wir auch von anderen angeführten Teilen sagen. — Es ist allgemein und zur Genüge bekannt, daß Es-dur bei Mozart die Tonart der Liebeslyrik ist. Was haben dann aber die A-dur-Arien Belmontes und Ferrandes in diesem Ethos zu suchen? Nicht selten sind wir Zeugen der ähnlichen oder gleichen Bedeutung von f- und fis-moll. Auf dieser Spur müssen wir noch weiter forschen und den Bedeutungsschlüssel des gemeinsamen Koordinationssystems der Tonarten und Intonationen finden.

Schließlich wollen wir noch untersuchen, ob wir nicht in eine Jagd nach musikalischer Symbolik verfallen, wenn wir nach Intonationen und Bedeutungen in der typengestaltenden, musikalisch charakterisierenden

Kunst Mozarts forschen. Erstens müssen wir im voraus bemerken, daß wir uns — wenn wir die Gefühlsbedeutung einzelner musikalischer Formen in Worten zu umschreiben versuchten — immer im klaren darüber waren, wie wenig die Fassung in Worten dem Reichtum, der Tiefe und dem Inhalt der musikalischen Aussage gerecht werden kann. Eben darum mußten sie musikalisch ausgedrückt werden, weil sie nicht in Worte zu kleiden waren. — Weiterhin sei bemerkt, daß alle, die die wiederkehrenden Züge in Mozarts musikalischer Konzipierungsmethodik und in seinem Stil Symbolik nennen und diesen Wortgebrauch beibehalten, irreführend und ungenau konzipieren. Das künstlerische Bild weist als Phänomen immer auf etwas Wesentliches hin. In der richtigen Art künstlerischer Spiegelung steht mit dem ständig wechselnden, vorgangsbedingt Wesentlichen das darauf hinweisende Phänomen in lebendigem Zusammenhang, *zeigt also ebenfalls das Wesentliche, die Zusammenhänge in ihren Wandlungen und in ihrem lebendigen Fluß.* Sowie das Bild oder das Phänomen den lebendigen Zusammenhang mit dem darzustellenden Wesentlichen verliert, muß es erstarren. Der Zusammennang mit seinem eigenen Wesen stirbt ab, wird mystisch und ist nicht mehr imstande, die Wirklichkeit in ihrer Wandlung, in ihrem Fluß darzustellen. Gerade dies aber ist die Eigenschaft des Symbolismus als künstlerische Methode und Anschauung, daß er nämlich die lebendige Dialektik der richtigen Spiegelung bereits aufgelöst, das Einzelne, das Phänomen von der wirklichen, dialektischen Einheit der Wesenserscheinung losgerissen hat, trotzdem aber die erstarrende, abfallende, sich isolierende Einzelerscheinung noch in einem mystischen, unfaßbaren Zusammenhang mit dem Wesentlichen erscheinen lassen will, und sie so zum Symbol erstarren läßt.

Die Loslösung des Phänomens vom Wesentlichen ist auch ein charakteristischer Zug der künstlerischen Anschauung des mechanischen Materialismus; und die Affektentheorie ist gerade die musikalische Formulierung dieses Prozesses. Wenn wir also sagen würden, die behandelte typengestaltende Methodik Mozarts stelle eine Art musikalische Symbolik dar, so würden wir in gewissem Sinne dahin zurückkehren, Mozarts Werke als Mosaikbild einzelner fixierter Gefühlsausdrücke, Affekte zusammenzustellen. Nun beweisen aber unsere Untersuchungen gerade das Gegenteil.

Wir konnten den Begriff »Intonation« im heutigen Sinne auf einzelne charakteristische Elemente der Mozartschen Ausdrucksweise eben darum anwenden, weil wir festgestellt haben, daß nicht einzelne Melodiewendungen, Tonarten und Harmonien sich in einer Bedeutung festlegen,

sondern auch gleiche Melodiewendungen in den verschiedenartigsten Tonarten, Harmonisierungen, in Dur und Moll, in verschiedenartigen Tempi und Rhythmen, *in feinen Nuancen immer wieder anderes bedeuten, entsprechend dem Bedürfnis an individuellen Äußerungen von allgemeinen, gemeinsamen Zügen.* In verschiedenen Situationen einer und derselben Gestalt ändern sie sich auch nicht selten. Der sinkende Durhexachord Taminos, der einerseits der glücklichen Ehe Papagenos ähnelt, ruft andererseits in der Mollvariante und in der sequenzartigen Transposition im dritten Satz des *g-moll-Quintetts* geradezu die dunklen Schatten des *Requiems* herbei. Seine Intonation wurde neben der Beibehaltung der gemeinsamen Züge in der Melodieführung durch die Wandlung der Tonalität und der Harmonisierung völlig anders. So bedeutet der sinkende Pentachord der Liebenstrauer Paminas in der Durvariante bei Elvira das aufleuchtende Gefühl der Liebeshoffnung. Zur wesentlichen Änderung der Intonation trägt hier bei, daß sich die Melodiewendung dieses Mal mit dem Bedeutungskreis von A-dur $^{6}/_{8}$ vereinigte, mit der Äußerungsform, die der Liebeseintracht eignet (Schluß des Duettinos zwischen Don Juan und Zerlina; Quartett aus der *Entführung:* die Versöhnung nach der Eifersucht).

Die Bedeutung der einzelnen Intonationen ist nicht selbständig, sondern eine jede stellt nur einen Zug im Antlitz dar, und ihre wirkliche Bedeutung erhalten sie durch ihre Beziehung zum Ganzen. So finden wir in völlig entfernten, ganz und gar gegensätzlichen Charakteren ähnliche, ja gleiche Züge, deren Bedeutung sich jedoch nach der Einheit des Gesamtcharakters orientiert. Der Refrain der ersten g-moll-Arie Osmins, die Trallalera-Melodie, stimmt genau mit der Liebestrauer Paminas überein. Bedeutet das etwa, daß Osmin und Pamina verwandte Seelen sind? Durchaus nicht. Es bedeutet vielmehr, daß Mozarts ungemein feine und scharfe Menschenkenntnis in dem klobigen, groben, nach Rache dürstenden Wüterich die Schwäche ähnlicher Charaktere entdeckt hat: den Zug der sentimentalen, empfindsamen Selbstvergötterung und der Selbstbemitleidung. Dieser Zug offenbart auch ausgezeichnet zu Anfang im lyrischen Liedchen, um zusammen mit der furchtbaren Rachearie und der Arie des ersten Aufzuges, sowie der a-moll-Raserei des abschliessenden Vaudevilles die Charakterzeichnung Osmins zu vollenden. Mozarts Charakterisierungskunst ist weit entfernt sowohl von der starren und primitiven Anwendung der Affektenlehre als von der Symbolik. Seine Kunst ist eine lebendige Kunst, die aus den beobachteten, gemeinsamen menschlichen Zügen immer wieder neue Individuen und Typen mit gemeinsamen Zügen schafft.

Es würde durchaus zu weit führen, wollten wir noch die Frage des Bewußtseins aufwerfen: wie weit sich Mozart nämlich in seiner charakterschaffenden Kunst der Verwendung seiner Mittel bewußt war? Die bekannten Teile aus Mozarts Korrespondenz zeigen jedenfalls, daß er sich in seinem Schaffen von seinem künstlerisch und ästhetisch hochentwickelten Bewußtsein führen ließ. Wie weit er in jedem einzelnen Fall in Anwendung der technischen Mittel bewußt handelte, wie weit er die fertigen, feststehenden Formeln einer Umgangssprache und eines eigenen individuellen Stils natürlich und selbstverständlich unbewußt verwendete, ist bezüglich der Ästhetik der Typengestaltung durchaus nicht wesentlich. Hätte er aber von Zeit zu Zeit seine Werke vom Inhaltlichen an bis zum Technischen nicht durchdacht, so hätte er die Frische bei der treuen Wiedergabe der ständig in Bewegung und Fluß befindlichen Wirklichkeit wahrscheinlich bald verloren. Anstatt von Charakteren wiese seine Kunst nichts anderes auf, als eine Reihe von gekünstelten Wendungen, Affektmosaiken und Symbolen.

Abschließend möchte ich die eingangs erwähnten Vorbehalte noch einmal wiederholen. Eine Betrachtung über die Kunst Mozarts wie die vorliegende berechtigt auf keinen Fall zu irgendwelchen überstürzten Verallgemeinerungen. Im Gegenteil: sie spornt uns vielmehr an, bei einem jeden Komponisten seiner eigentümlichen Veranlagung entsprechend die Anwendung der Mittel zur Typengestaltung und aller anderen künstlerischen Methoden zu überprüfen. Auch in bezug auf Mozarts Werke ist es möglich, daß wir beim Erforschen anderer Intonationskreise auf Belege stoßen, die unsere bisherigen einschlägigen Feststellungen beeinflussen oder ergänzen. Denn was wir hier in großen Zügen skizziert betrachtet haben, ist schließlich im Umfang verhältnismäßig eng begrenzt. Die behandelte Frage könnte durch die Untersuchung der Werke mehrerer Komponisten eines Zeitalters von einer anderen Seite beleuchtet werden: nämlich mit Hinblick auf das Verhältnis der Kunst Mozarts zu seinen Zeitgenossen, seinen Vorgängern und Nachfolgern, auf die neue Kombination der von ihm fertig übernommenen und verwendeten Intonationen und die hiermit zusammenhängenden Bedeutungswandlungen.[1]

[1] Ich möchte mich hier noch ergänzend auf einige, sich mit verwandter Problematik befassende neuere Werke berufen, so vor allem auf das aufschlußreiche Buch von W. Siegmund-Schultze: *Mozarts Melodik und Stil* (Leipzig, 1957) sowie seine Vorlesungen: *Mozarts »Haydn-Quartette«* (Int. Haydn-Konferenz, Budapest 1959) und *Zur Frage des Mozartschen Stils* (Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Wien, Mozartjahr 1956; Graz — Köln. — S. 586); ferner auf Referate wie die von E. H. Meyer: *Das Konfliktelement in Mozarts Instrumentalmusik* (ebda, S. 402) und R. Tenschert: *Der Tonartenkreis in Mozarts Werken* (ebda, S. 640).

Beiträge zur Geschichte von Mozarts Requiem

von

I. Kecskeméti

In der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi kamen zwei wertvolle Mozartiana zum Vorschein.[1] Beide können als wichtige Quellen für die Geschichte des Werkes angesehen werden. Die erste stellt eine wahrscheinlich von Franz Xaver Süssmayr (1766—1803) ausgesetzte Orgelstimme von den — am Ende des Werkes wiederkehrenden — authentischen Mozart'schen Takten dar; die zweite eine frühe Partiturbearbeitung dieser Komposition. Die vorliegende Studie befaßt sich mit der Besprechung jener beiden kürzlich entdeckten Handschriften.

I. Die Süßmayr-Handschrift

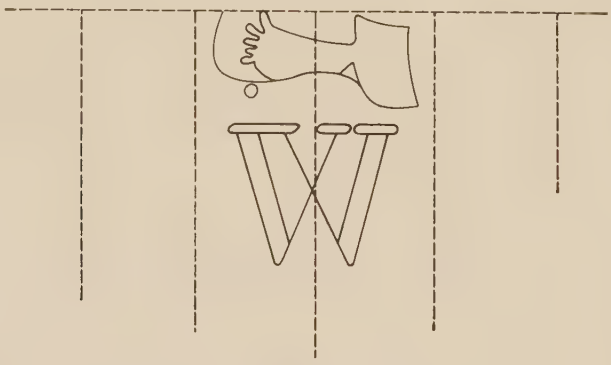
Unter den Manuskripten des ehemaligen fürstlichen Esterházy-Archivs, die nach dem zweiten Weltkrieg in den Besitz der Nationalbibliothek Széchényi zu Budapest gelangt sind, befindet sich eine stattliche Anzahl von Süßmayr-Autographen.[2] Zu ihnen zählt auch die Zweifolien-Urschrift, die Schriftzüge von F. X. Süßmayr, dem treuesten

[1] Sie wurden zusammen mit meinem Kollegen Zoltán Falvy im Laufe einer Katalogisierung der aus residentiellen Archiven 1949 in den Bestand der Nationalbibliothek Széchényi gelangten Handschriften 1958 aufgefunden. — An dieser Stelle möchte der Verf. Frau Dr. Renate Federhofer-Königs (Graz) seinen Dank aussprechen.

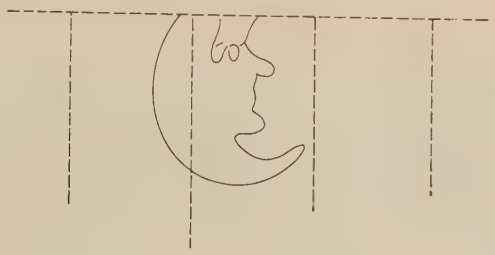
[2] Sie wurden 1805 für das Esterházy-Archiv unmittelbar von der Süßmayr-Familie erworben. Vgl. die von Herrn Dr. Arisztid Valkó im Theatergeschichtlichen Archiv der Nationalbibliothek Széchényi zu Budapest gefundenen Kaufurkunden des ehemaligen fürstlich Esterházyschen Archivs, mit der Datierung »Wien am 10ten Jänner 805.« (Originalsignatur: Acta Musicalia Nr. 2060, 2061.) — Vgl. auch Johann Winterberger, *Franz Xaver Süßmayr. Leben, Umwelt und Gestalt.* Phil. Diss. Innsbruck [1946, maschinenschriftl.]. — Bl. [133:] »*Durch Veräußerung von Manuskripten des Bruders suchte die Schwester die Passiva in der Hinterlassenschaft zu decken. Die Missa solemnis in D wurde der Hofkapelle angeboten . . . Einen übrigen Teil der Noten erwarb Fürst Esterházy in Eisenstadt.*«

Mozart-Schüler und Vollender des Requiems aufweist. Unsere Handschrift wurde unter den Süßmayr-Autographen ohne Umschlag, Autoren- und Titelangabe sowie ohne Archivsignatur aufgefunden. Der Umstand, daß auf der Handschrift keine Seiten- oder Folienzahlen aufscheinen und diese Quelle in sich eine musikalische Einheit bildet — sie enthält nämlich den reprisenhaften Teil des Werkes —, läßt den Schluß zu, daß sie auch ursprünglich keine weiteren Blätter umfaßt hat.

Hier sei eine kurze Handschriftenbeschreibung gestattet: Das volle Papierformat beträgt 232×640 mm, das Folienformat 232×320 mm. Die Ränder des Büttenpapiers sind auf den beiden Seiten der Handschrift unregelmäßig. Der Schnitt liegt oben. Da die Wasserzeichen in eben diese Region fallen, sind sie nicht vollständig sichtbar. Das Hauptzeichen stellt einen Halbmond mit Gesicht dar, das Nebenzeichen zeigt den Buchstaben *W* mit einer darüber befindlichen Hand, die einen Säbel hält. Die senkrechten Wasserzeichenlinien haben einen Abstand von etwa 30 mm. Es dürfte sich um ein norditalienisches Papier aus der Zeit um die Jahrhundertwende handeln, da eine ganz nahe Variante des letztgenannten Meisterzeichens in einem venezianischen Papier mit der Datierung 1804 gefunden wurde.[3] Die erwähnten Wasserzeichen der Süßmayr-Handschrift sind (halbverkleinert) folgende:



[3] Vgl. Wasserzeichen Nr. 510 in: Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks.* Hilversum 1959, The Paper Publications Society.



Jedes Blatt weist zehn beschriebene Notensysteme auf, nur die beiden letzten auf Bl. 2 sind leer. Hier findet sich der kleine kreisförmige Besitzstempel der Nationalbibliothek Széchényi. Der eckige Erwerbsstempel mit der Aufschrift »Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára 1958. év 3257. sz.« [Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi, 1958. Nr. 3257] und die gegenwärtige Signatur »Ms. mus. IV. 52« sind auf Bl. 1^{r} eingetragen.

Über den Fundort hinaus weisen auch Noten- und Textbild darauf hin, daß der Skriptor unserer Handschrift Franz Xaver Süßmayr ist. Die Identität scheint durch Vergleich unserer Handschrift (s. Abb. 1) mit den untersuchten eigenhändig signierten Süßmayr'schen Urschriften überzeugend zu sein. Wie überhaupt bei den meisten Identifizierungen von Musikhandschriften, deuten auch hier zunächst die überaus ähnlichen Schriftzüge der Schlüssel (Violin-, Baß- und Tenorschlüssel), von den Buchstaben wieder vor allem das große *P* (in »Pedale«) und das große *T* (in »Tasto«, »Tutti«) auf Süßmayrs Skriptorenschaft hin.

Das Süßmayr'sche Manuskript umfaßt gerade jene 80 Takte, die ab T. 21 des Introitus *(»Te decet hymnus«)* bis T. 100 des Werkes, also bis zum Ende des Kyrie-Satzes reichen. Es handelt sich nur um einen Auszug der Mozart'schen Partitur für den Organisten, besser gesagt um einen ausgesetzten Orgelcontinuo, der auf zwei mit Violin- und Baßschlüssel versehenen Systemen notiert ist. Auf einen ausgesprochenen Orgelsatz weisen einige Eintragungen hin, die sich — über die Mozart'sche Partitur hinausreichend — auf das Pedalspiel, bzw. den Wechsel beider Hände beziehen *(Pedale; m. s., m. d.)*, hierzu kann ferner auch der Themeneinsatz vom Baß (T. 77—78) zählen, an dem (wie an entsprechender Stelle der Wiederkehr — beim Fugenanfang *»cum sanctis«* —) das punktierte Viertel und Achtel in eine halbe Note zusammengezogen wurden.

Was die Notenschrift betrifft, so scheint sie — obwohl deutlich lesbar — flüchtig und hastig zu Papier gebracht worden sein. Vermutlich-

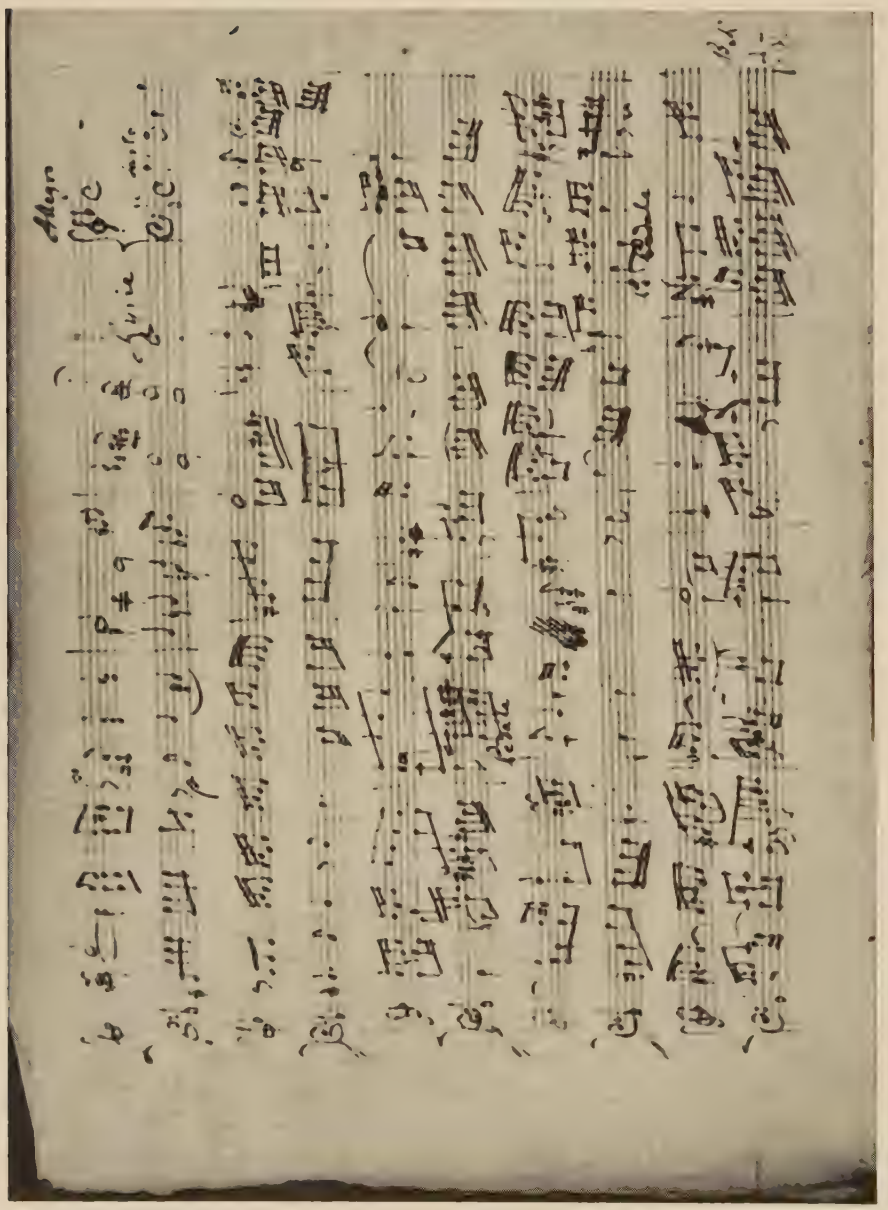
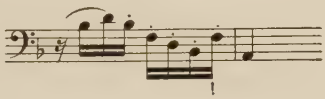


Abb. 1. 1. Verso der Süßmayr-Handschrift

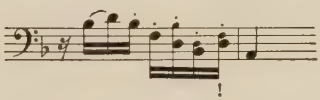
handelt es sich um eine erste Niederschrift, die vielleicht noch auf eine Reinschrift (event. eines Kopisten) rechnen durfte. Diese Vermutung läßt sich aus mehreren Merkmalen der Süßmayr-Handschrift schließen. Auch die Anmerkung nach dem letzten Takt vom 1. Verso — *NB setz' es in V*[iolin]. *S*[c]*hl*[üssel].[4] — weist wahrscheinlich einen Kopisten an, die Mittelstimme des letzten Taktes auf Bl. 1^{v} (T. 66), die auch mit einer Klammer zu den Oberstimmen hinzugefügt ist, ins obere System zu schreiben; gewiß wieder mit Rücksicht auf den Organisten. Ähnliche Korrekturen bezüglich der Stimmenverteilung zeigen sich auch in dem mittleren Takt des letzten Systems auf Bl. 2^{r} (T. 84), aus dem eine eindeutige Klärung nicht hervorgeht. Die hastige, fast mechanische Kopierarbeit wird ferner durch den Umstand des öfteren ersichtlich, daß während der kontinuierlichen Arbeit Süßmayr erst die Tenorschlüssel-Notierung übernimmt, um dann wieder rasch in Baßschlüssel zurückzuwechseln. (Den Tenorschlüssel behält er nur am Anfang der Handschrift bei, beim Abschreiben der fünf Takte der Violoncelli [sie gelten zugleich als ein gutes Beispiel für die oft erwähnte Ähnlichkeit der Handzüge von Mozart und Süßmayr!]; im vorletzten Viertel des dritten Doppelsystems auf Bl. 1^{r} ist bereits ein Verwischen des Tenorschlüssels zu beobachten [T. 36], während zwei Takte weiter er einen ganzen Takt streicht, um die Tenorschlüsselnotierung der Urpartitur wieder in seine einheitliche Baßschlüsselnotierung zurück zu wechseln.) Das ergibt sich auch für das umgekehrte Beispiel: im 2. T. des letzten Doppelsystems auf Bl. 1^{v} (vor dem 2. Achtel des T. 64) ist der Baßschlüssel überflüssig: gewiß geriet auch er zufolge mechanischen Abschreibens in die Handschrift. - Das Fehlen von Alterationszeichen kommt öfters vor, z. B.: im 3. Viertel des T. 2 beim zweiten Doppelsystem auf Bl. 1^{r} (T. 28) fehlt das ♭ vor *es'*, ebendort weiter im letzten Takt des Systems (T. 31, 2. Viertel) fehlt das ♯ vor *cis'*; am Anfang des vierten Doppelsystems auf Bl. 1^{r} (T. 37), im 1. Viertel des oberen Systems fehlt ♮ vor *h'*. Es ist interessant, daß in der Mozart-Urschrift vor dem *b'* des 2. Viertels das wiederherstellende ♭ wahrscheinlich von fremder Hand nachträglich ergänzt wurde und derselbe Schreiber das von Mozart vor dem *b'* des dritten Viertels gesetzte und so natürlich überflüssig gewordene ♭ gestrichen hat. Bei Süßmayr wurden diese wiederherstellenden ♭ überflüssig, da er versäumte, das Auflösungszeichen bereits im ersten Taktviertel zu setzen. Vor dem *gis*, der zweiten Achtelnote von Bl. 1^{v} (T. 45) fehlt das ♯, ebenso im 3. Viertel des vierten Doppelsystems (T. 59)

[4] Frdl. Entzifferung von Herrn Prof. Dr. Dénes Bartha.

vor dem *c* das ♮. Am Anfang des 4. Takts vom zweiten Doppelsystem auf Bl. 2^{r} (T. 74) fehlt das ♭ vor dem *es*. Im 2. Takt des letzten Doppelsystems auf Bl. 2^{v} (T. 97) fehlt das ♯ vor dem ersten *cis*. — Die übrigen wesentlichen Abweichungen (außer fehlenden Ligaturbögen) sind geringfügig. Als solche lassen sich anführen: die Viertel- anstatt Achtelnoten notierten *G* und *g* im 2. Viertel vom letzten Takte des vierten Doppelsystems (T. 39) oder das vollständige Auslassen des ersten Taktviertels am Anfang der unteren Zeile vom zweiten Doppelsystem auf Bl. 2 (T. 90). Es seien auch zwei Notenfehler erwähnt. Der eine stellt eine Notenverschiebung dar: die erste Baßnote vom 2. Takt des zweiten Doppelsystems auf Bl. 2^{r} (T. 72) ist ein klares *f* anstatt *es* (es fehlt natürlich das Alterationszeichen ♭). Der vorletzte Takt auf Bl. 1^{r} (T. 43) weist vielleicht die interessanteste Notenabweichung der Handschrift auf. Die letzte Note der unisono gehaltenen Sechzehntelfigur (und zugleich des Taktes) ist im Autograph Mozarts: *f*. Dieses *f* scheint auch in unserer Handschrift auf, jedoch mit der Unterterz *d*. Die Passage lautet also nach der Mozart-Urschrift:



und in der Süßmayrschen Verbesserung:



Es kann vorausgeschickt werden, daß auch die unten erörterte frühe Partiturabschrift die zweierlei Lösungen vereinigt, und zwar so, daß sie nur im Baß *d* notiert, in den Oberstimmen überall *f*. Auf Grund unserer Handschrift scheint es wahrscheinlich, daß die der Folgerichtigkeit der Sequenz widersprechende Führung zum erstenmal von Süßmayr verbessert worden ist. Das konnte umso eher geschehen, da selbst Mozart den üblichen Lauf der Sequenz im T. 44 wiederhergestellt hat, was später auch schon in der Erstausgabe auch hinsichtlich des T. 43 realisiert wurde.

Für die Datierung der Handschrift gibt unser Fund keinen Anhaltspunkt. Es kann aber möglich sein, daß sie noch um die Zeit der Schluß-

arbeiten am Requiem oder nicht wenig später entstanden ist. Sie dürfte auch eine Art »Werkstattarbeit« darstellen, in der sich Süßmayr — den Absichten seines Meisters folgend — den wiederkehrenden Teil aufzeichnete, während er vielleicht bereits an eine Erstaufführung denken konnte.[5] Laut seiner, an Härtel vom 8. Februar 1800 weitergeleiteten bekannten Erklärung[6] heißt es allerdings: »... nur hab ich mir erlaubt, um dem Werk mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des *Kyrie* bei dem Verse *cum sanctis* etc. zu wiederholen«. Es ist allgemein bekannt, daß nicht allein die Fuge am Ende des Werkes wiederkehrt, sondern — wie bereits hingewiesen wurde — auch aus dem *Introitus* 28 Takte. Die T. 54—133 des letzten Satzes entsprechen also den T. 21—100 des ersten Satzes. Unsere Handschrift dürfte vielleicht die früheste Süßmayrsche Niederschrift dieses wiederkehrenden Teiles sein.

II. Eine frühe Partiturbearbeitung

Unsere handschriftliche Partiturabschrift von Mozarts Requiem stellt einen Band im Querformat von 225×316 mm dar. Sein weicher Papierumschlag besteht aus zwei Papierschichten: die äußere ist graublau, die innere weiß. Der Band umfaßt [X], 196, [2] Seiten. Die Seiten 1—174 sind von hellerem, die 175—196 von dunklerem Papier. Die meisten Hauptzeichen fallen auf den geschnittenen Papierrand und sind daher nur unvollständig sichtbar. Überwiegend kommen einfache Halbmonde mit Gesicht vor, jedoch findet sich unter ihnen auch ein dreifacher Halbmond. Es kommen ferner je einmal ein Wappenschild bzw. ein stilisiertes *N 4* Zeichen vor. Als Meisterzeichen lassen sich zusammengeschriebenes *VF* und getrenntes *F V* erkennen. In den Umschlag- und Titelblättern kommen als Hauptzeichen zweierlei Wappenschilde, eine *Fleur de lis*, ein Arabesk mit Posthorn in der Mitte, als Meisterzeichen hingegen das Buchstabenpaar *W N* vor. Die senkrechten Wasserzeichenlinien haben einen Abstand von ca. 30 mm. Zwei von diesen Wasserzeichen seien hier (halbverkleinert) dargestellt:

[5] Von einer Aufführung mit Süßmayrs persönlicher Mitwirkung wurde u. W. bisher nichts bekannt.

[6] Abgedr. u. a. in: Otto Jahn, *Die Kontroverse über das Requiem.* (H. Abert, *W. A. Mozart.* 6. Aufl. Leipzig 1924. II. Bd., S. 1020.)

Die frühen Signaturen unserer Handschrift finden sich auf einem weißen, gezackten Papier vermerkt, das in die Mitte des Umschlagblattes geklebt ist. Unter dem verblaßten, mit schwarzem Bleistift geschriebenen Titel — *Mozarts Requiem* — ist in der Mitte eine Signatur mit Blaustift eingetragen: *609*, zu unterst dagegen in schwarzem Bleistift als Kleinziffer: *440*. Unmittelbar darüber eine spätere Numerierung in brauner Tinte wahrscheinlich von derselben Hand: *Nro 440*.[7] Die heutige Signatur steht am unteren Seitenrand von p. [VI]: »Ms. mus. IV. 53«; dar-

[7] Diese früheren Signaturen unterscheiden sich ganz klar von jenen des fürstlich Esterházyschen Archivs; die Provenienz unserer Handschrift ist daher sicherlich irgendwo anders zu suchen.

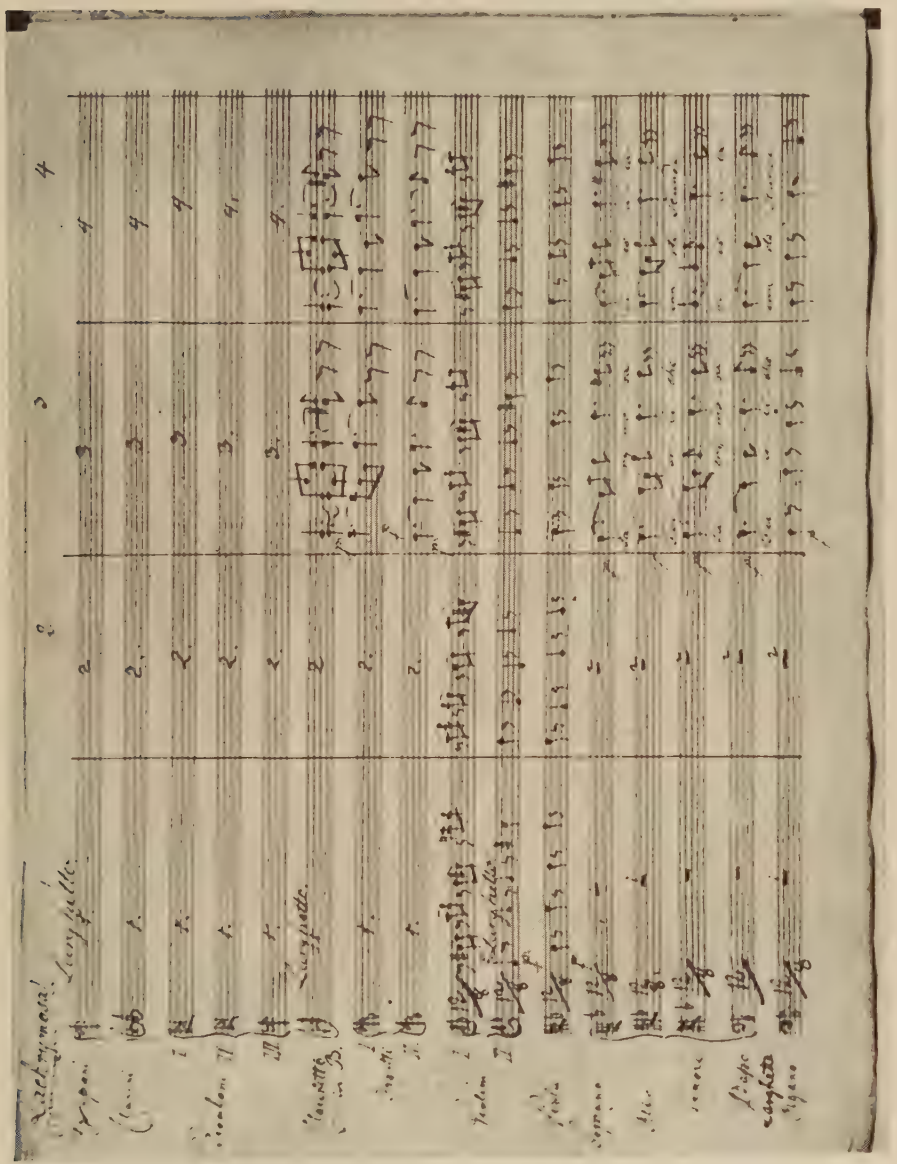


Abb. 2. Seite 84 der Partiturbearbeitung von Mozarts Requiem

unter der eckige Erwerbsstempel des gegenwärtigen Besitzers mit der Aufschrift: »Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára [Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi] 1958. év, 3258. sz.«

Die Titel- und Textseiten stimmen fast ganz mit den entsprechenden Texten der Leipziger Erstausgabe überein. Auch Form und Anordnung der aufgezeichneten Titelbuchstaben ähneln stark jenen der Erstausgabe. Möglicherweise dürften diese Titelblätter als Vorlagen für den Druck gedient haben (oder aber die vorliegenden handschriftlichen Titelseiten stellen eine Imitation des Druckes dar und wurden vor die Partitur geheftet): allerdings bestehen zu den gedruckten Titelblättern der Erstausgabe geringfügige Abweichungen hauptsächlich bei der Buchstabenverteilung; außerdem kommt ein Buchstabenfehler vor: anstatt »Musikhandlung« der Erstausgabe heißt hier »Musighandlung«. Auch ist nicht undenkbar, daß sich vorliegende Partiturabschrift unter den Vorlagen befand, die der Erstausgabe zugrunde lagen. Darauf dürften die Taktziffern schließen lassen (die aber nur bis S. 88 reichen, als ob der Zweck für den diese Bezifferung bestimmt war, aufgegeben wurde). Der Titel hat folgenden Wortlaut:

[Seite III:] SEINER / CHURFÜRSTLICHEN DURCHLAUCHT / VON / SACHSEN / DEM / KENNER UND BESCHÜTZER RELIGIOSER TONKUNST / UNSERM GNÄDIGSTEN HERRN / UNTERTHÄNIGST GEWIEDMET / VON / DEN HERAUSGEBERN / BREITKOPF & HÄRTEL

[Seite V:] W. A. MOZARTI / MISSA PRO DEFUNCTIS / R e q u i e m / — W. A. MOZARTS / SEELENMESSE / MIT / UNTERGELEGTEM DEUTSCHEM / TEXTE[8] / — IM VERLAGE DER BREITKOPF & HÄRTELSCHEN MUSIGHANDLUNG / IN LEIPZIG

[Seite VII:] Das Requiem / nach dem Lateinischen. / Zu W. A. Mozarts Musik / von / Herrn Professor C. A. H. Clodius in Leipzig. / »Ruhe in Ewigkeit . . .«

[Seite IX:] Der Tag des Gerichts. / Parodie des Requiem / von / Herrn Kapellmeister Hiller in Leipzig. / »Lehre uns bedenken . . .«[9]

[8] Dieselbe Titelaufschrift findet sich im Verzeichnis der Hillerschen Bearbeitungen im Artikel *J. A. Hiller* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. F. Blume, Bd. 6, Kassel 1957, Sp. 414 als eine Ausgabe von 1791 bei Kühnel. Die Verlags- und Jahresangabe muß offensichtlich als irrig betrachtet werden (es ist nämlich unwahrscheinlich, irgendeine Ausgabe innerhalb von drei Wochen fertigzustellen; Kühnel gründete anderseits erst 1800 die Verlagsanstalt mit Hoffmeister). Es wäre aber lohnend festzustellen, auf welchen Grundlagen die Mitteilung von Karl Peiser *(J. A. Hiller*, Leipzig 1894. S. 121) beruht [auf den die Daten des MGG-Artikels vermutlich zurückgehen. Diesen Hinweis verdanke ich der frdl. Mitteilung von Herrn Peter Riethus, Wien].

[9] Die Seiten [VII—X] sind mit Kurrentschrift geschrieben. In der Erstausgabe folgen sie nach der Partitur.

Die Notenseiten sind 16-zeilig rastriert. Spuren von zwei herausgetrennten Seiten, die wahrscheinlich verschrieben waren, lassen sich feststellen. Neben Streichungen von fehlerhaften Takten begegnen auch manchmal überklebte Stellen (z. B. S. 52—53, S. 72, Violinen I und II; S. 56, Clarinetti; S. 65, Fagotti I und II). Die Baßbezifferung, die in der Erstausgabe vollkommen fehlt, folgt im allgemeinen der Urfassung.

Auf der ersten Notenseite links oben steht der Titel: *Requiem*, rechts oben hingegen: *Del Sig: W. A.: Mozart.* Die Besetzung und deren Anordnung in der Partitur — der ursprünglichen Mozartschen Konzeption gegenüber gestellt — lautet:

Urschrift	Partiturabschrift
Violini	Tympani in D
Viola	Clarini
2 Corni di Bassetto in f	Tromboni I—II—III
2 Fagotti	Clarinetti in B
2 Clarini in D	Fagotti I—II
Timpany in D	Violini I—II
[auf Bl. 1^{v}:] Trombone [I—II—III]	Viola
Canto	Soprano
Alto	Alto
Tenore	Tenore
Basso	Basso
Organo e Bassi	Organo

Soviel zur äußeren Beschreibung unserer Handschrift. Eine eingehende Analyse möge nur nach Klärung solcher wichtigen Fragen folgen, z. B. der Identifizierung der Kopisten[10] und der Provenienz. Diese bedingt wiederum einen umfassenden Überblick über die bisher unbekannten Quellen. Die Mozart-Forschung kann sich bis heute u. W. noch kein klares und zusammenfassendes Bild über alle frühe Partiturabschriften und Aufführungen des Mozart-Requiems machen. Falls ein solches zur Verfügung stehen würde, so erleichterte dieses beträchtlich die Aufgaben — bezüglich Feststellung der Provenienz, des Skriptors sowie der Chronologie einer neuauftauchenden Abschrift. Die Zusammenstellung eines solchen vollständigen Verzeichnisses würde sicherlich nicht einfach sein, da die Quellen noch nicht vollzählig erschlossen sind. Darauf weist auch die wichtigste Literatur zu Mozarts Requiem hin. Es ist be-

[10] Vgl. die Mitwirkung von zwei Kopistenhänden im »*Lacrimosa*« (Abb. 2).

kannt, daß diese Quellen von Abschriften und Varianten durch diesbezügliche Arbeiten von F. X. Süßmayr, Graf Franz v. Walsegg zu Stuppach, Joseph Eybler, Maximilian Stadler oder Ignaz Franz v. Mosel gar nicht erschöpft worden sind; es wird hingegen die Zahl der frühen Partiturabschriften von einer Reihe heute noch z. T. unidentifizierbarer Kopisten vermehrt. Laut Abert[11] überreichte Konstanze »*einzelne Kopien vornehmen Herren und gestattete, daß auch andere sich Abschriften nahmen*«. Selbst schon dieser Umstand läßt auf eine unbestimmbare Zahl der verfertigten Abschriften schließen. Auch »*teilten ihr* [der Witwe] *Breitkopf & Härtel in Leipzig ihre Absicht mit, das Requiem nach mehreren in ihrem Besitz befindlichen Kopien herauszugeben und ersuchten sie behufs Herstellung eines gesicherten Textes um Mitteilung der ihrigen . . .* «[12]

Die Namen der Kopisten für die ersten Wiener, Münchner und Prager Aufführungen können wir heute zwar noch nicht feststellen,[13] doch einige von ihnen wurden uns überliefert. Es ist bekannt,[14] daß sich »*der Dresdener Sänger Mariottini . . . vermutlich nach einer Prager oder Wiener Abschrift das Requiem, Kyrie und Dies irae . . .* « kopierte, und »*Häser erzählt,*[15] *daß ein Thomaner* Jost, *ein guter Notenschreiber, für Mozarts Witwe bei ihrem Aufenthalt in Leipzig zweimal die Partitur kopierte*«. Dennoch dürfte nach Süßmayr vielleicht Johann Adam Hiller (1728—1804) der namhafteste Kopist von Mozarts Requiem sein. Als Musikdirektor der Thomasschule in Leipzig beabsichtigte er bei Anfertigung der Partiturabschrift sicher eine praktische Aufführung, deren Instrumentalbesetzung und Klangmöglichkeiten natürlich von dem zur Verfügung stehenden Ensemble abhängig war.

Wie bereits aus dem Nekrolog der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« hervorgeht,[16] arbeitete Hiller »*unablässig, die vorzüglichsten Werke anderer Meister, durch Unterlegung deutscher Texte u. dgl. für sein Institut und unsre Kirchen brauchbarer zu machen. Seine alte Vorliebe für*

[11] a. a. O. II[7], Leipzig 1956, S. 703.
[12] Ebd.
[13] »Als das Requiem 1792 nach einer von Konstanze zurückbehaltenen Kopie durch van Swieten im Jahn'schen Saale in Wien aufgeführt wurde . . .« [Stadler, Nachtr. S. 6, und Konstanzes Brief von 17. Nov. 1799 bei Nohl, Mozart nach den Schilderungen usw. S. 331.] — ». . . *Dasselbe war in München und Prag der Fall, wo man bei der ersten Aufführung, die bald nach Mozarts Tode nach einer Wiener Abschrift geschah . . .*« [AMZ XXIX. 520, Cäcilia IV. 308.] — Zit. bei Abert, a. a. O.
[14] Cäcilia IV. 301 f. — Vgl. Abert, a. a. O.
[15] Cäcilia IV. 297. Vgl. Abert, a. a. O.
[16] Zum Andenken Johann Adam Hillers. AMZ VI. 51 (19. September 1804), Sp. 857—858.

Hasse und Graun blieb ihm zwar; doch wurde sie heftig erschüttert, als Mozarts Witwe mit ihres Gatten Handschrift des Requiem nach Leipzig kam. Hier war H. ausser sich vor Freude. Er legte sogleich eine deutsche Übersetzung unter, veranstaltete eine feyerliche Aufführung dieses unvergänglichen Werks, und wiederholte es hernach in den Kirchen von Zeit zu Zeit.« »*. . . Doch verfiel er bey diesen Beschäftigungen mit den Arbeiten Anderer in denselben Fehler, wie manche andere Künstler in späten Lebensjahren — wie z. B. auch Tizian: er konnte es nicht lassen, hier ein wenig dazu, dort ein wenig davon zu thun — wobey er denn freylich eben dem Besten den schlechtesten Dienst leistete.*«

Daß Hillers Orchester, das als eines der ersten Mozarts Requiem zur Aufführung brachte, nicht allen Anforderungen entsprochen haben dürfte, ergibt sich aus anderen Hinweisen.[17] Das Qualitätsniveau des Orchesters dürfte zur Zeit der Requiem-Erstaufführung nicht den erwünschten Höhepunkt erreicht haben. Allerdings ist bekannt,[18] daß Hiller in »*Tuba mirum*« »*aus Rücksicht für den ungenügenden Spieler das Solo von T. 5 an dem Fagott übertragen*« hatte, »*was dann in die frühere gedruckte Partitur überging*«. Ein Hiller-Brief wiederum, der jene Requiem-Aufführungen als große Leistungen der Thomasschüler dahinstellt, führt in der Aufzählung der Instrumente die Bassetthörner nicht an, erwähnt dagegen die Klarinetten.[19]

Es dürfte nicht unmöglich sein, daß auch unsere kürzlich aufgefundene Partiturabschrift mit Leipzig in Beziehung steht. Das lassen ihre Titelblätter sowie Instrumentalbesetzung vermuten, in der Bassetthörner durch Klarinetten vertreten sind, die Soloposaune im »*Tuba mirum*« ebenfalls durch ein Fagott verstärkt wird.[20] Bestimmtes aber können wir diesbezüglich — ohne Klärung der Provenienz- und Skripto-

[17] Vgl. MGG, Bd. 6, op. cit., Sp. 410.

[18] Cäcilia VIII. 54f. AMZ IV. 10. Vgl. Abert, op. cit. II⁷ 713.

[19] Hiller schreibt an Gerber am 28. Sept. 1796: »*Kämen Sie doch bald einmal zu uns, daß ich Ihnen das letzte, aber größte Werk Mozarts, sein Requiem, von meinen Schülern aufgeführt, könnte hören lassen! Wundern würden Sie sich, wenn Sie meine Trompeter, Pauker, Waldhornisten, Oboisten, Klarinettisten, Fagottisten, Geiger und Baßspieler, alle in schwarzen Röcken sähen, wobey ich immer noch ein Chor von 24 Sängern übrig behalte; sogar die Posaunen werden jetzt in der Kirche von Schülern geblasen . . .*« Vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Bd. 2. Leipzig 1813. S. 674.

[20] Es ist vielleicht nicht ohne Interesse, unsere Partitur mit den Versionen von Mozart-Süßmayr sowie der Hiller'schen Bearbeitung und der Erstausgabe an dieser Stelle zu vergleichen. In der Urpartitur begegnet hier nur eine Tenorposaune; die Hiller'sche Version und die Erstausgabe vertrauen diese Stimme dem Fagott an, während unsere Partiturabschrift den Parallelzug der *Alt*posaune und des im Tenorschlüssel notierten Fagotts aufweist.

renfragen — z. Zt. nicht feststellen.[21] Ohne auch die nur erwähnten Partiturquellen erreichen zu können, wollten wir uns auf eine kurze äußere Beschreibung der aufgefundenen Partitur beschränken, in der Hoffnung, auch hiermit für Quellenvergleiche eine Gelegenheit bieten und zu einer einmal vielleicht vollständigen Sammlung der Mozart-Requiem-Abschriften sowie dadurch auch zur Zusammenstellung seiner frühen Aufführungspraxis Beiträge leisten zu können.

[21] Laut frdl. Angaben von Herren Dr. Hans Grüß (Leipzig) bzw. Peter Riethus (Wien) lassen sich Partiturabschriften von Mozarts Requiem mit Klarinetten anstatt Bassethörnern weder in Leipzig noch in Wien finden.

Erkels Weg von der »heroisch-lyrischen« Oper zum kritischen Realismus

von

J. Maróthy

Die neue bürgerliche Oper des XVIII. Jahrhunderts erklärte in ganz Europa den Krieg der barocken heroischen Oper im Namen des Lyrismus. Der Nährboden der »neuen Empfindsamkeit« in der Oper war *das bürgerliche Lied*, das »Ich-Lied«, das sich in jahrhundertelanger Entwicklung aus dem »Wir-Lied« des leibeigenen Bauern und Zunftbürgers als Widerspiegelung der eigentümlichen bürgerlichen Verhältnisse herausgebildet hatte. Der textliche Inhalt dieser Singspiele, komischen Opern usw., die in tausend und abertausend Variationen den Triumph der jungen Liebespaare gegenüber dem Zwang der Familientraditionen und gesellschaftlichen Rücksichten erzählten, schien im Vergleich zu den mythologischen und ritterlichen Geschichten ebenso alltäglich wie ihre lieblichen kleinen Liedchen im Gegensatz zu den pathetischen Rezitativen Lullys; und doch bezwangen sie den barocken Goliath, denn ihr Sieg war der Sieg der Realität der *bürgerlichen* Lebensverhältnisse über die barocken *Illusionen*, die den Boden bereits verloren hatten.

Diese neue Kunst verneinte nicht nur den alten Pathos, sondern sehnt auch *einen neuen Pathos:* den Pathos des frei gewordenen *privaten Lebens*. Ihre — um mit Rousseaus Worten zu reden — »sprechenden Intonationen« waren fähig, »jede Leidenschaft auszudrücken« und »in das Herz der Menschen Gefühle zu tragen, die es erglühen machen«.

Dies alles brachte im Zeitalter der Revolution den neuen *Heroismus* zustande. Marx sagt, daß die bürgerliche Gesellschaft zwar sehr wenig heroisch war, doch waren Heroismus, Aufopferung, Schreckenherrschaft, Bürgerkrieg und Völkerschlacht nötig, um sie ins Leben zu rufen. Wenn das typische Geschehen des bürgerlichen Singspiels und der komischen Oper sich im Rahmen der Liebesheirat bewegte, so war der typische Inhalt der bürgerlichen *heroischen Oper* das »Rettungsstück« (pièce de sauvetage), in dem jemand in Gefangenschaft schmachtete und daraus irgendwie befreit wurde. Die typischen Situationen des Singspiels und

der komischen Oper waren dem empfindsamen Lied günstig, die heroische Oper fügte aber die Situationen hinzu, die den Marsch und die Hymne förderten.

Hinter dem »Citoyen« aber verbirgt sich auch hier der »Bourgeois«; auch die bürgerliche heroische Oper gewinnt die Ausdrucksmittel des Pathos des öffentlichen Lebens durch die Steigerung der intimen Lyrik des *Liedes*. Es erscheint hier die neue, im Augenblick zwar noch revolutionäre *Illusion*, um später auf dem Probefels einer neuen geschichtlichen Wirklichkeit zu zerschellen.

Der bürgerliche *Lyrismus* wurde also zur Zeit der Auflösung der feudalen Illusionen, der *heroische Lyrismus* aber im Augenblick der revolutionären Tat des Bürgertums geboren. Nach der Revolution löst sich die Einheit des Heroischen und Lyrischen wieder auf: in der *Romantik* führt der Weg des ersten zur großen Ausstattungsoper, der des letzten zur lyrischen Kammeroper.

Die ersten zwei Abschnitte dieses Weges — des Weges des Liedes und des Singspiels zum befreiten Lyrismus und vom Lyrismus zum revolutionären Heroismus — wiederholen sich — wenn auch unter verschiedenen Bedingungen — gesetzmäßig in allen jenen Ländern, *wo die bürgerliche Revolution noch aktuell ist.* Viele zählen die Opernkunst dieser Länder — vor allem die der osteuropäischen Länder — zu einer gewissen »nationalen Romantik«, die also höchstens eine Abwandlung der europäischen Romantik darstellt. Diese Opern sind aber — trotz vieler romantischer Züge — eher Fortsetzungen der »Rettungsstücke« bzw. »Befreiungsstücke« der französischen Revolution. Die »Opern-Massenlieder«, die in den »Befreiungsszenen« von Verdis *Nabucco*, in Glinkas *Sussanin*, in Erkels *Hunyadi* oder gar in Škroups *Fidlovačka* (Kde domov můj) erklingen, blieben — ähnlich den Marschliedern der französischen Revolutionsoper — nicht auf der Opernbühne haften, sondern wurden *Kampflieder der lebendigen Volksbewegung*, manchmal zu Volkshymnen. (Die Beziehung von Glinkas Opern zur heroischen Opernmusik der bürgerlichen Revolution, vor allem zu Cherubini und Beethoven, hat u. a. schon Assafjew erwiesen.)

*

Der Werdegang der ungarischen Oper fällt im großen und ganzen mit dem Weg zusammen, den auch die Oper anderer Nationen im Laufe der bürgerlichen Entwicklung gegangen ist, obschon hier viele eigentümliche Charakterzüge zu verzeichnen sind. Noch näher steht aber dieser Fortgang der Opern-Entwicklung in den osteuropäischen Ländern,

die in ihrer Geschichte viele gemeinsame Züge mit der der ungarischen Gesellschaft aufweisen.

Der erste Schritt ist überall die Entstehung der *empfindsamen Gattung des bürgerlichen Liedes*. Auf diese Gesetzmäßigkeit wies erstmalig schon ASSAFJEW in seiner klassischen Analyse von Tschaikowskys *Onegin* hin. Die Musikwissenschaft der sozialistischen Länder befaßte sich wiederholt auch mit der Frage, welchen Anteil an dieser Entwicklung die Anregung hat, die von den in Westeuropa bereits entwickelten ähnlichen Gattungen ausging, und welche Bedeutung den *eigenen Anregungen*, der »Umintonierung« der Fronbauern-Lieder und der städtischen demokratischen Lied-Gattungen zukam.

Die Voraussetzungen des bürgerlichen Liedes in Ungarn lassen sich teils auf den aufkommenden neuen Volksliedstil, teils auf die lyrischen Liedgattungen der städtischen und verbürgerlichten adeligen Schichten zurückführen. Damit der alltägliche Themenkreis der Liebe zum *Pathos* und besonders zur Spannung des charakteristischen, sich aus dem privaten Leben entwickelnden bürgerlichen Pathos werde, mußte man nicht nur im Text der Lieder die Elschen und Bärbchen der Gutshöfe der Dorfedelleute in den Himmel der Phyllis und Venus fliegen lassen, auch die *Melodie* mußte sich mit den »sentimentalen Vorhalten«, emotionalen Akzenten, graziösen Sechzehntel-Verzierungen füllen, die doch so charakteristische Elemente der bürgerlichen Liedgattung sind.

Aber das Eigentümliche in der ungarischen Entwicklung war, daß die Hauptrolle von einem bestimmten Augenblick an von der vokalen Musik auf einen instrumentalen Stil, die sogenannte *Werbungsmusik* überging. Dieser Stil entwickelte sich aus den Tänzen der Schäfer, Heiducken, Kuruzen, aus den virtuosen Kriegertänzen der Freiheitskämpfer des Volkes allmählich zum mäßig bewegten, »barock« geprägten »Aufzugstanz« der Aristokratie und wurde im XIX. Jahrhundert zum Träger der unter der Führung des Adels stehenden nationalen revolutionären Illusionen. Um aber dies zu werden, mußte dieser Musikstil neben den Elementen des »aristokratischen Heroismus« eben die *Empfindsamkeit des bürgerlichen Liedes* in sich verschmelzen. Der Werbungsstil war also, trotzdem die Dichter dieses Zeitalters erklärten, »seine Kostbarkeit glühe in asiatischer Farbenpracht«, wenigstens so neu, wie »uralt«; und das Neue war in ihm eben das »Empfindsam-Liedhafte«. Er war mindestens so europäisch, wie »asiatisch«; und das Europäische in ihm war von allem das *Osteuropäische*. (Hier möchten wir bemerken, daß das Studium der in den gemeinsamen Kämpfen der osteuropäischen Völker zusammengeschmolzenen musikalischen Formen durch die gemeinsame Forschungs-

arbeit der osteuropäischen Musikwissenschaftler bedeutend gefördert werden könnte.)

Ein Vergleich zwischen den früheren und den vollentwickelten »Werbungstypen« veranschaulicht den Weg von der »Ur-Werbungsmusik« zu der mit bürgerlich-liedhaften Elementen durchsetzten, *durchlyrisierten* und zugleich *heroisierten* Werbungsmusik.

Gegenüber den motorisch-sequenzartigen Girlanden der Urtypen stehen bei den vollentwickelten Typen die abgerundeten liedhaften Symmetrien, die komplex-expressiven motivischen Einheiten der emotionalen Akzente, die Ziertöne, die im Hauptteil heroisch-pathetisch, im Trioteil hingegen empfindsam-graziös gefärbt sind, gegen den ostinatohaften Grundbaß des ersten steht die zum Leitton neigende Harmoniewelt des letzteren, mit der charakteristischen Häufung der expressiven verminderten Septime.

*

Der Weg der Gattungen, die in der bürgerlichen Entwicklung aufgekommen waren, zweigt von der Werbungsmusik weiter ab, und wendet sich neuen demokratischen Gattungen zu; auf vokalem Gebiet ist dies das sog. *populäre Kunstlied*, auf dem Gebiet der Instrumentalmusik der Tschardasch (Csárdás), das ungarische Äquivalent des Polka-Walzer-Kreises. Die Entfaltung dieser Gattungen fällt schon in die 40er Jahre, in die Zeit der Einschaltung der Stadtbewohner, besonders der Bewohnerschaft der Hauptstadt, in die nationalen Bewegungen.

Der wichtigste Träger der heroisch-nationalen Illusionen der ungarischen national-bürgerlichen Entwicklung bleibt aber im allgemeinen Bewußtsein nach wie vor — gewissermaßen als deren Symbol — die Werbungsmusik.

Es ist daher ganz natürlich, daß die Geschichte *der ungarischen heroisch-lyrischen Oper* vom Anfang bis Ende mit der adelig-bürgerlichen Werbungsmusik verflochten ist, so wie die Geschichte der westlichen heroisch-lyrischen Oper mit dem bürgerlichen Lied.

In Ungarn, wie auch in anderen Ländern, ging dieser Oper die *städtische plebejische Musikkomödie*, später das aus ihr entwickelte *empfindsame bürgerliche Singspiel* unmittelbar voraus. Nun steht es aber so, daß in Ungarn diese Vorläufer wegen der Rückständigkeit der kapitalistischen Entwicklung bloß im Keime vorhanden sind, hauptsächlich in den Städten jenseits der Theiß und in Siebenbürgen, wobei die protestantische Studentenschaft eine besonders wichtige Rolle spielte; auch ist zu bemerken, daß den letzten Entwicklungsgrad vorerst Entlehnun-

gen aus dem Ausland vertreten und die spezifisch ungarische Form, das *Volksstück* sich erst in den 30er bzw. 40er Jahren entwickelt.

Bestand das einheitliche musikalische Material des plebejisch-satirischen und später des empfindsamen Singspiels im Volkslied und im populären Kunstlied, so ergab sich das Hauptelement der heroisch-lyrischen Oper aus der Werbungsmusik. Es ist verständlich, daß die ungarische Oper vom aktuellen Beispiel der europäischen romantischen großen Oper ausging, wo sie unmittelbar Vorbilder für die pathetische Bearbeitung großer gesohichtlicher Themen finden konnte. Aber wie die Strömungen der *revolutionären Massenbewegung* in bezug auf Opernexperimente erstarkte, so wuchs die ungarische Oper an Kraft und Aussage über den Rahmen der romantischen Vorbilder hinaus und so nahm auch die Bedeutung des Hauptelementes der ungarischen Oper, die der Werbungsmusik zu.

Die Werbungsmusik aber war ursprünglich eine alltägliche Gattung: eine Musik, die *den Tanz, die Umzüge* begleitete; auf einen Schlag konnte man aus dieser Musik keine Opernform entwickeln. Daher erscheint sie anfangs nur in der Rolle des Genres, wo sie im Rahmen der Oper einen Tanz oder Festzug zu untermalen hatte. Zum organischen Bestandteil der Oper wurde sie in den Szenen, die als richtige »Befreiungsszenen« die nationale Unterdrückung oder den Sieg der Rache behandelten. So entstanden die ersten ungarischen Opern-Massenlieder, wie z. B. das weitverbreitete Lied aus Josef Ruzitskas 1822 komponierter Oper »Bélas Flucht«: »Hunnenland, es ächzt zerschmettert«.

Dies alles war aber viel zuwenig, um Ferenc Erkel, dem Dirigenten des 1837 eröffneten ungarischen Nationaltheaters als Vorarbeit zu dienen, als er in Pest (das damals noch eine selbständige Stadt am linken Ufer der Donau war) zur Zeit der Wende von den 30er zu den 40er Jahren von den Massenbewegungen, die den Freiheitskrieg von 1848 vorbereiteten, zur Komposition einer Nationaloper begeistert wurde. Diese Nationaloper mußte er auf den dringenden Wunsch seiner Umgebung fast ausschließlich allein schaffen. Es war in der Epoche jenes »Völkerfrühlings«, in dem nicht nur Ungarn, sondern auch ein bedeutender Teil Europas der Revolution von 1848 entgegenging.

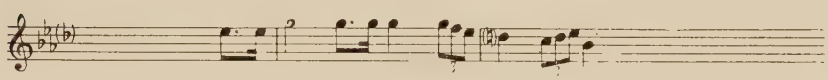
Auf dem Wege, den Erkel in seinen drei heroisch-lyrischen Opern (*Báthori Mária, Hunyadi László* und *Bánk bán*) auf dem Gebiet der Dramatisierung des alltäglich-tanzmäßigen Genres der Werbungsmusik, sowie bei der Schöpfung der ungarischen Nationaloper aus der europäischen großen Oper ausgehend, zurücklegte, finden wir folgende Entwicklungsphasen:

1. Dramatisierung der Werbungsmusik als eines *Tanzgenres.* Die Werbungsmusik ist hier noch eine Tanzeinlage, aber dramaturgisch schon ein organischer Bestandteil der Handlung der Oper. So z. B. im *Hunyadi,* wo diese Musik in der Schlußszene des III. Aktes die Kulmination des »nationalen Lagers« schildert, deren siegreich-triumphierender Ton schon den *tragischen Kontrast* — die Kerker- und Hinrichtungsszene des IV. Aktes — vorbereitet. Oder im *Bánk bán,* wo am Ende der Tanzszene des I. Aktes die fremden Tänze im Gegensatz zum nationalen Tanz den Kontrast schildern, den der fremde Hof zu den Vertretern des nationalen Widerstandes darstellt.

2. *Entfaltung von großen Arien und Szenen* durch Verschmelzung der Werbungselemente mit den heroisch-lyrischen Intonationen der westeuropäischen großen Oper. So ist z. B. bei Erkel die charakteristische Intonation des Opern-Massenliedes der europäischen großen Oper mit ihren hymnisch-empfindsamen Melodiebogen, der in die obere Region der Dur-Oktave steigt und dann bis zur Quinte zurückkehrt, auf folgende Weise mit dem Werbungsstil (Verbunkos) verschmolzen.

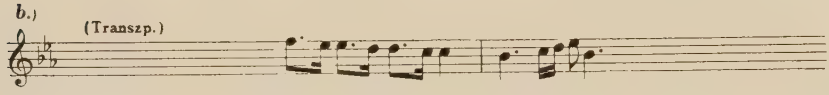
Das westliche Muster ist der Mittelteil von Verdis berühmten Chor aus seiner Oper *Nabucco:*

a.)



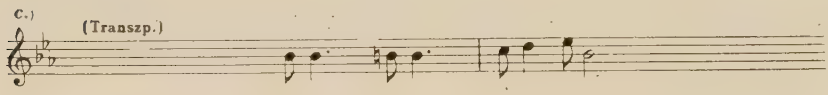
Bei Erkel ist das wiederkehrende Hauptmotiv in *Bánk bán*

b.)

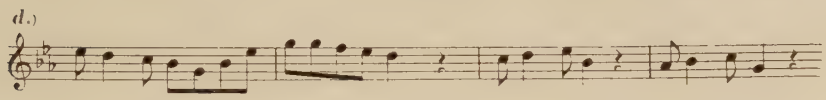


Oder in der berühmten Arie des *Bánk bán*

c.)

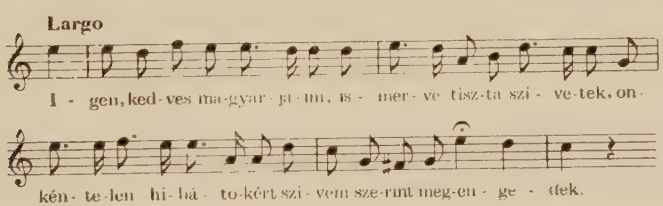


Später im Finale des *Dózsa*



Es handelt sich also um ein Motiv, das Erkel sein ganzes Leben lang begleitet (außer den erwähnten Beispielen von der Oper *Báthori* an, über *Brankovics*, bis zu den *Namenlosen Helden*) und jedesmal ertönt es an den dramaturgisch meistexponierten Stellen.

3. Der Ausbau des »Intonationskonfliktes«, der die ganze Oper durchzieht und teils in charakteristischen *zurückkehrenden Motiven* erscheint (schon im *Hunyadi* und *Bánk bán*) und teils in Intonationskreisen Ausdruck findet, die mit den Helden der Oper und ihren Anhängern verbunden sind. Die typische Art ist die Charakterisierung *des nationalen Lagers mit nationalen Intonationen* (ähnlich wie z. B. bei Glinka); aber die *internationale* Wendungen des empfindsamen bürgerlichen Liedes zeigt Erkel stellenweise schon von ihrer Kehrseite und betont kritisch den in ihnen ertönenden falschen Pathos. So hören wir z. B. im *Hunyadi* die »schwärmerische« Intonation des Königs, der die Verzeihung nur *heuchelt:*



Im *Hunyadi* und im *Bánk bán* bringt die Intonations-Haupthandlung die heroisch-lyrische Apotheose des positiven Helden, bzw. entlarvt die negativen Helden. Die feindlichen Lager stehen in beiden Opern fast in einem identischen Intonationskreis und ihre *spezifischen* Intonations-Merkmale vertiefen sich erst *im Laufe der Handlung* der Oper.

Die Entschiedenheit des Intonationskonfliktes ist einer der wesentlichsten Züge, die die Oper der vorrevolutionären Länder über die durchschnittliche romantische große Oper erheben. (Es ist angebracht zu bemerken, daß der höchst wichtige Begriff des Intonationskonfliktes, sowie

seine Bearbeitung in der sowjetischen Musikwissenschaft vor allem Assafjew, später Jarustowski und Druskin zu verdanken ist.)

*

Die Entwicklung Ungarns vor 1848 war ein Teil einer internationalen revolutionären Entwicklung. Aber auch die zweite Hälfte des Jahrhunderts, das Verebben der revolutionären Welle, der Ausbau der bürgerlichen Macht im Westen, das Vordringen der feudalen Reaktion im Osten warf in ganz Europa gemeinsame Probleme auf. Diese Probleme mündeten schon unmittelbar in die Probleme des XX. Jahrhunderts ein, weshalb ihre Analyse besonders wichtig ist.

Die Illusionen von 1848, die mit der Idee eines einzigen Volkes, einer einzigen Nation verbunden waren, zerbrachen an der historischen Wirklichkeit. *Die Auflösung der Einheit von Held und Masse, Heroismus und Realität* fällt in den westlichen und östlichen Ländern gleichweise ins Auge.

Das erste Anzeichen dafür ist, daß die Kunst beginnt, sich — anstatt mit der frei werdenden, sich erschließenden individuellen Welt — *mit der sich in innere Widersprüche verstrickenden, verfallenden, sich auflösenden individuellen Welt* zu beschäftigen. An die Stelle der diatonischen Helle tritt *die chromatische Verzerrung*, mit allen ihren Attributen, an die Stelle der reinen Quintensäule tritt die verminderte Quintensäule mit der Ganztonleiter, und die ersten Spuren der Dodekaphonie. Und dies erfolgt überall und bei allen: von Wagner bis Liszt, von Mussorgski bis Erkel.

Das zweite Anzeichen ist schon weniger allgemein: die neuartige Entdeckung *der alltäglichen Wirklichkeit;* das Entfernen der heiter-idyllenhaften Schale des Genres und die Suche nach dem wirklichen Menschen hinter den empfindsamen Melodien. Dies führt dann dazu, daß die verallgemeinernde Melodie zur rezitativischen Sprachintonation zerbröckelt (zur Intonation, die die augenblickliche Lage oder seelische Situation spiegelt), oder — andererseits — dazu, daß das »globale«, d. h. nicht zerstückelte Genre durch die chromatische Verzerrung und durch die Ostinatotechnik eine negative, schreckhafte, unmenschliche Färbung enthält (vom *Csárdás macabre* Liszts bis zur »Furiante« in Janáčeks Jenůfa).

Das dritte Anzeichen, das aber am wenigsten allgemein ist, erscheint, wenn der Komponist die Einheit des positiven Helden und der Masse nicht bloß auf die Welt des verfallenden individuellen Helden

oder auf den in seinem Bewußtsein spiegelnden Alltag bezieht, sondern den Ausgangspunkt zur Formel des *verfallenden Helden im Gegensatz zur positiv-revolutionären Masse* abwandelt. In diesem Falle entdeckt er vor allem das Alltägliche auf eine neue Weise: das wirkliche Volk, *die tatsächlichen Volkgenres*, aber auch die Sprechintonation, in denen er nicht mehr einfach den Ausdruck eines individuellen Seelenzustandes erblickt, sondern die Festlegung von gesellschaftlich typischen Individuen, Verhältnissen, Situationen usw.

Aus bestimmten gesellschaftlichen Gründen erscheint dieser letzte Ansatz nur in Osteuropa, in seiner entwickelten Form nur in Rußland, vor allem bei Mussorgski.

Die Ausdrucksmittel, die die Welt des verfallenden individuellen Helden charakterisieren, befinden sich mit allen ihren Requisiten schon im Besitze dieser Richtung, manche dieser (z. B. die Ganztonskala) erscheinen hier am frühesten (schon im *Russlan* von Glinka). Das kritisch-analytische Moment ist aber hier nur *ein Teil* des Intonationskonfliktes, worin sich neben dem verfallenden adelig-bürgerlichen Heroismus die Welt eines neuen *volksverbundenen Heroismus* im Aufkommen befindet. In dieser Hinsicht fällt aber besonders auf, daß hier die musikalische »Verzerrung« viel deutlicher nur an die Auflösung, an die Kräfte des Negativen, Drohenden, Unheilverkündenden anknüpft, als z. B. bei Wagner, wo dieses Element nicht als ein Teil, sondern als *Ganzes* auftritt, das den dominierenden Ausdruck des Allgemein-Menschlichen beansprucht. Denen, die in den Formen der Verzerrung des XIX. Jahrhunderts die Morgenröte der »modernen« Musik im allgemeinen begrüßen, mag es als besondere Lehre dienen, daß diese »moderne« Musik in bezug auf ihren menschlich-gesellschaftlichen Inhalt bei Glinka die Welt Tschernomors, des bösen Zauberers vertritt, daß die »Achse« der verminderten Quinte bei Mussorgski den Zwiespalt des Boris begleitet und daß die diatonische Klarheit und ihr *Gegensatz* der Verzerrung bei Rimski-Korsakow und später sogar bei Bartók in einem ähnlichen Sinne auftritt!

Der kritische Charakter von Mussorgskis Realismus wird klar, wenn wir Boris dem Sussanin Glinkas gegenüberstellen. Die Oper *Sussanin* endet mit einem Volksfest, *Boris* aber *beginnt mit einem solchen Fest*, um später die inneren Widersprüche solcher Feste zu zeigen. Der Heldentenor des *Sussanin* ist wahrhaftig heroisch; der Heldentenor des *Boris*, der falsche Dimitri entlarvt die unechten Illusionen gesellschaftlicher Attitüde, die an die Heldtenöre anknüpfen. *Sussanin* endet mit der moralischen Apotheose des Helden, *Boris* aber mit dem inneren Zusammenbruch seines Helden.

Der Realismus Mussorgskis ist nicht nur kritisch, sondern auch *volksverbunden:* Der Weg von der Volkshymne, die die scheinbare Einheit des Helden mit dem Volke ausdrückt, führt einerseits zum inneren Zusammenbruch des Helden, auf der anderen Seite aber mündet sie in den Marsch des *revolutionären Volkes.*

Wir können daher — mit den Theorien polemisierend, die den Begriff »modern« global auslegen — mit einer Vereinfachung sagen: die nur auf den »verfallenden individuellen Helden« reduzierte Formel *zerbricht nicht* die Welt der bürgerlichen Illusionen des bürgerlichen Lyrismus, *der Held windet und krümmt sich nur in ihr,* um schließlich bei der modernen *Dekadenz* zu landen (die Linie Wagner—Schönberg—Webern); die Formel »verfallender individueller Held + revolutionäres Volk« ist der unmittelbare Vorläufer des *sozialistischen Realismus,* der aus der bürgerlichen Welt ausbricht, grundsätzlich Neues bietet, die Welt in ihrer Gesamtheit und in ihrer wirklichen Bewegung widerspiegelt.

*

Der zweite Lebensabschnitt Erkels wird besonders dadurch gekennzeichnet, daß er *diese Richtung,* die Richtung des volksverbundenen Realismus einschlägt, wenn auch nur versuchsweise und mit nicht immer gelungenen Experimenten.

Die Erklärung für den neuen Weg in Erkels Schaffen ist in der allmählichen Umschichtung der gesellschaftlichen Kräfte nach der Niederwerfung der ungarischen Revolution und des Freiheitskrieges im Jahre 1849 und in der damaligen Situation zu suchen. Die adelig-bürgerliche Schicht des Freiheitskrieges wird ihrer früheren Gesinnung untreu und ihr Weg mündet in den Ausgleich von 1867. Das Ideal Erkels bleiben aber bis an sein Ende die Ideen von 1848; und das *Beharren beim Alten* wird in diesem Falle zum Ansporn zur Erschließung des *Neuen.* So muß er nämlich nach und nach erkennen, daß *der adelige Heroismus,* der doch bis dahin idealisiert wurde, dem Verfall preisgegeben ist, und daß die wahren Träger der Revolution nicht diejenigen sind, die er bis dahin dafür hielt, sondern die *Volksmassen.*

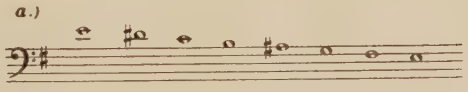
Die Oper *Bánk bán,* die er in den 50er Jahren komponiert, setzt noch die heroisch-lyrische Linie fort. Das Jahr 1867 zeigt am auffälligsten, wie Erkel und sein Publikum auseinandergehen. In diesem Jahre gelangen die adelig-bürgerlichen Schichten zum *Ausgleich,* Erkel zur Oper *Dózsa György,* in der er den großen ungarischen Bauernkrieg des 16. Jahrhunderts auf die Bühne bringt. Hiedurch besiegelt sich seine Isolierung, die sich im weiteren nur noch steigert.

Auf seinem Wege gelangt Erkel zur *kritisch-satirischen* Interpretierung der Werbungsmusik, die die hauptsächliste Trägerin der nationalen-heroischen Illusionen war (schon in seiner komischen Oper *Saroltа-* 1862), weiters zur Darstellung des »verfallenden Helden« und zu dem, Experiment, ein wahrhafteres, realeres Bild des Volkes zu entwerfen. In formaler Hinsicht zerstückelt er den Rahmen der »kammerzentrischen« Oper, die sich aus »geschlossenen Nummern« aufbaut, und stößt zu kühnen *Rezitativexperimenten* vor, zu breit gegliederten Massenszenen, zur »Symphonisation«, die die ganze Oper in eine Intonationseinheit zusammenfaßt (vor allem in seinen beiden volksdramatischen Versuchen, im *Dózsa György* und im *Brankovics György*).

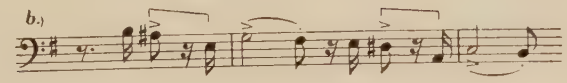
Bloß zur Veranschaulichung des Gesagten greife ich hier einige dramaturgische Mittel Erkels heraus.

Das wichtigste Ausdrucksmittel zur Darstellung des inneren Verfalls des Helden ist dieselbe *verminderte Quintenachse*, die bei Mussorgski und später bei Bartók erscheint. Das Hauptmotiv des *Dózsa* baut diese Achse noch aus dem traditionellen Material der Werbungsmusik, aus der Zigeuner-Tonleiter mit der übermäßigen Sekunde (wie bei Liszt):

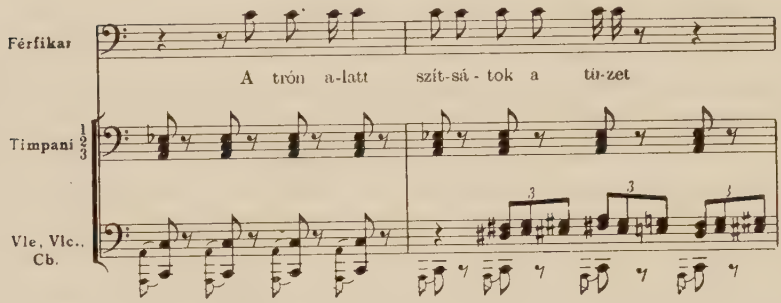
Tonleiter der Werbungsmusik



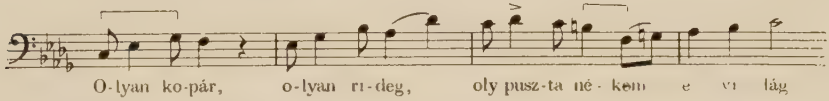
Hauptmotiv des »Dózsa«



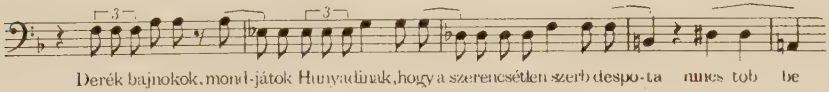
Das Finale mit dem Aufrichten des Blutgerüsts, wobei das Humanum des mit moralischen Zweifeln ringenden Dózsa vom *brutal-mechanischen* Hintergrund der Errichtung des Scheiterhaufen kraß absticht, bringt die verminderte Quintenachse schon in reiner Form. Die verminderte Quinte erklingt hier auf *3 Timpani* und darüber ertönen die chromatisch verzerrten Terzparallelen der Bratschen und Celli:



Im *Brankovics* melden sich die verminderten Quinten und übermäßigen Quarten, die die sich auflösende Welt des Helden charakterisieren, schon in der Arienform:



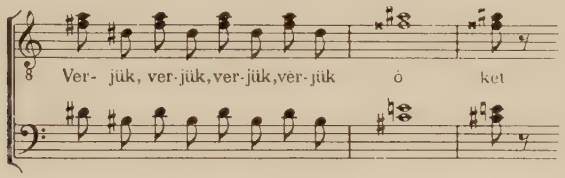
Und als die innere Entzweiung des Brankovics tragisch besiegelt wird, bleibt nichts übrig als die »entleerten« verminderten Quinten, die in einer Sequenz eine *Ganztonleiter* umspannen:



Es ist für die psychologische Methode Erkels bezeichnend, daß der entzweite Held in seinem inneren Ringen die diatonischen Eindrücke der »Außenwelt« in chromatischer Verzerrung wahrnimmt. So im V. Akt des *Dózsa*, wo die Motive des früheren Lebens des Helden noch einmal in einer solchen Verzerrung vorbeiziehen. Ein anderes Beispiel: die zur Verräterin gewordene Tochter des Brankovics wird sich der Fanfaren-Durdreiklänge der Armee des nahenden Hunyadi in der verzerrten Form von verminderten Quinten bewußt.

Die *Darstellung des Volkes* ist im späten Schaffen Erkels schon eine widerspruchsvollere Seite. Ideell konnte er bis an sein Ende ebenso wenig mit den Idealen von 1848 brechen, wie mit der lyrisch-idyllischen Auffassung des Volkes. Das Volk im *Dózsa* ist entweder *lyrisch-idyllisch*, oder — wenn es in den Krieg zieht — furchterregend unheilschwanger, und musikalisch erscheint es mit denselben — »allgemein unheilverkündenden« — verminderten Quintenbeziehungen, wie die Welt des innerlich entzweiten Helden.

Aus der Lagerszene des *Dózsa*



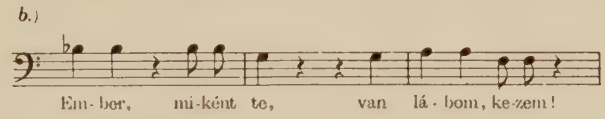
Viel wichtiger aber ist es, daß Erkel — indem er eine wirklichkeitstreue Darstellung des Volkes anstrebte — ähnlich wie Mussorgski, bei der *gesellschaftlich-typischen Sprechintonation* anlangte. Er löst kühn den hergebrachten »globalen« jambischen Rythmus auf, um damit in die Tiefen eines Mensohentyps, einer Situation, einer Beziehung hineinzuleuchten. Dieses Streben ist nicht immer konsequent: manchmal geschieht es nur mit einigen Tönen, die später wieder in die allgemeinen Schemen der jambisch-pathetischen Deklamation heroisch-lyrischer Opern zurückfallen.

Der folgende Text wäre z. B. vom früheren Erkel so deklamiert worden:

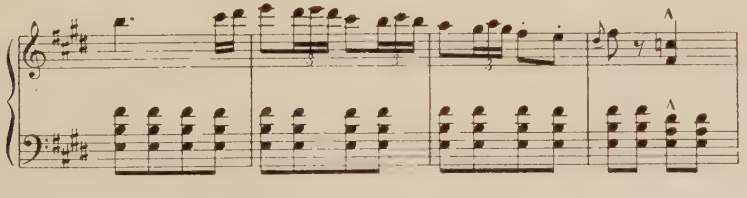
a.)

Er ist aber im *Dózsa* folgenderweise vertont:

b.)



Erkel gelangte auch zu einer neueren Stufe der Darstellung des Volkes, indem er *mit den Kunstgattungen des Volkes* das Volk selbst, nicht mehr »genremäßig« stilisiert, sondern *wahrheitsgetreu* darstellt. Von den wenigen Beispielen sticht besonders der Kolo-Tanz aus dem *Brankovics* hervor, wo das Ostinato, der Orgelpunkt, Frage und Antwort des Chors, leere Quinten und Akzentdissonanzen stellenweise schon Bartóks Tonwelt ahnen lassen.



Es sei noch bemerkt, daß die allgemeine Linie — »verfallender individueller Held — positiv-kampfbereites Volk« — im *Brankovics* viel reiner zur Geltung kommt als im *Dózsa*. Vielleicht weil hier das Thema selbst (kein innerer Klassenkampf, sondern ein nationaler Kampf) diesmal Erkel nicht nötigte, seine Auffassung, mit der er noch immer wehmütig die nationale Einheit herbeisehnte, grundlegend umzuwerten.

*

Die Experimente der zweiten Periode Erkels waren also auch in internationaler Hinsicht sehr kühn und näherten sich in einigen Punkten — ohne daß er es wußte — dem einzigartigen Realismus Mussorgskis, obschon er diese Resultate in fast völliger Vereinsamung erreichte.

Das Studium dieser zweiten Periode ist für uns um so lehrreicher, weil sich in unseren Tagen die Diskussionen über die neuen Wege der Musik immer schärfer gestalten und wir klar sehen müssen, welche Richtungen der »verlorenen Illusionen« des XIX. Jahrhunderts schließlich in ausweglose Dekadenz des XX. Jahrhunderts münden und welche Richtungen zum sozialistischen Realismus führen.

Albrechtsberger-Eigenschriften in der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest

(Mitteilung I)

von

L. Somfai

Der Teil des Notenmaterials aus dem ehemaligen *Esterházy-Archiv*, der sich zur Zeit des zweiten Weltkrieges in Budapest befand, wird seit 1949 in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi (Budapest) aufbewahrt. J. Haydns Autographe, authentische Kopien und mit Widmung versehene Drucke[1] haben diese Sammlung im Laufe der Jahre berühmt gemacht. Von den bedeutenden Stücken dieser Sammlung wollen wir nur das unlängst entdeckte, von J. Haydn dirigierte italienische Opernmaterial,[2] die einzigartig wichtigen Originalhandschriften M. Haydns und die vor kurzem zum ersten Mal registrierten Autographe Süssmayrs[3] erwähnen. Diese und noch andere Teile der Sammlung sind durch Umfang und Wert nicht nur als ein *im allgemeinen* bedeutungsvolles Quellenmaterial aus der Zeit der Wende zum 19. Jahrhundert zu betrachten, sondern können auch zur Erforschung des Lebenswerkes von einigen, heute noch weniger bekannten Meistern zweiten Ranges als grundlegend wichtig gelten.

Der thematische Katalog der Werke von J. G. Albrechtsberger ist bisher noch nicht fertiggestellt worden. Auch ohne genaue Angaben steht aber fest, daß — im Vergleich zu anderen Bibliotheken — im Budapester Teil des ehemaligen Esterházy-Archivs die meisten Albrechtsberger-Autographe aufbewahrt sind. Die Sammlung umfaßt nahezu alle Perioden und Gattungen seines Schaffens wodurch sich der Wert dieses Quellenmaterials zweifellos erhöht. Die in diesem ersten Teil unserer Mitteilung aufgezählten Kompositionen Albrechtsbergers sind zum größten Teil in seiner Jugend entstanden. Selbst bei oberflächlicher Betrachtung seiner schöpferischen Stilentwicklung fällt der Wert und die Bedeutung dieser Periode auf. Trotz ihrer relativen technischen Unreife sind seine Kompositionen aus den 60er und 70er Jahren in vieler Hinsicht wert-

[1] Vgl. *Haydns Werke in der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest*, hrsg. von Vécsey, J. Budapest 1959. — Verbesserte englische Ausgabe: *Haydn Compositions in the National Széchényi Library*, Budapest, ed. by Vécsey, J. Budapest 1960.

[2] Vgl. Bartha, D. — Somfai, L.: *Haydn als Opernkapellmeister*. Budapest 1960.

[3] Vgl. Kecskeméti, I.: *Süßmayr-Handschriften der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest*. Mozart-Jahrbuch, 1959.

voller und erfindungsreicher, als die mit perfekter Polyphonie gestalteten, aber eher doch rutiniert und gekünstelt wirkenden Spätwerke des alten »Schulmeisters«. In den 60er Jahren experimentiert Albrechtsberger — genau wie M. Haydn — noch Schulter an Schulter mit J. Haydn, um einen neuen Stil auszuarbeiten, so daß man fast sagen könnte, sie befanden sich auf gleichem Niveau. Durch Klarlegung der Gattungsgrundsätze der Symphonie, des Konzertstückes, der Kammermusik (des eigentlichen »Streichquartetts«!) zeigt er sich in den damals geschaffenen Kompositionen noch als Avantgardist. Seine Melodie- und Harmoniebildung und Ausdrucksweise sind originell und interessant, seine Orchestrierungsversuche, wenn sie auch zumeist keine Nachahmer fanden, zeugen von seltenem Talent. Es wäre wünschenswert, daß als Resultat der wissenschaftlichen Registrierung Albrechtsbergers Werke ihre Erneuerung, laufende Veröffentlichung und Verbreitung erfolgen könnte, um endlich die heute noch verborgenen Schätze seiner Musik zu erschließen und diese interessanten, auch neben den großen Wiener Meisterwerken mit viel Schönheit überraschenden Stücke der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Die Mehrheit der nachstehend angeführten Autographe Albrechtsbergers gelangte nach dem Tode des Meisters, aus seinem Nachlaß, in den Besitz der Familie Esterházy. Einige Dokumente des »*Acta musicalia*« genannten Materials[4] aus dem einstigen Esterházy-Archiv beweisen jedoch, daß ihm etliche, vermutlich handschriftliche Werke noch zu Lebzeiten abgekauft wurden.

Die hier wörtlich wiedergegebene Auszahlungsanweisung z. B. wurde am Todestage Albrechtsbergers von Herzog Nikolaus unterschrieben (A. M. 1730. Fasc. 24.):

Anweisung

Vermög welcher Mein Hof und Hauptzahlamt dem Herren Capellmeister zu St. Stephan in Wien Gregorius Albrechtsberger, dreyhundert Gulden für gelieferte Compositionen von zwey Vespern, einer Coral Messe samt graduale und Offertorium, als eine in das vorige Jahr 808 *gehörige Kost, zu bezahlen, und in der Rubrique: Auf Chor und Kirchen Musicalien in Rechnung Ausgab zu stellen haben wird. Wien am* 7ten *März* 809.

Nikolaus Fürst Esterhazy mp.

Zur Zeit läßt sich nicht genau feststellen, auf welchem Wege, durch welche Vermittlung die große Handschriftensammlung aus dem Eigentum des Komponisten in die Bibliothek der Familie Esterházy gelangte. Das den Ankauf beweisende Schriftstück ist aber vorhanden (A. M. 1038. Fasc. 25.; siehe auch beiliegendes Facsimile S. 180):

[4] A. Valkó, der hervorragende Sachverständige des Budapester Materials der Esterházyschen *Acta musicalia* war so gütig meine Aufmerksamkeit auf die unten zitierten Dokumente zu lenken, wofür ich ihm auch an dieser Stelle aufrichtig danke. Der erwähnte Teil der *Acta musicalia* befindet sich in der Theatersammlung der Nationalbibliothek Széchényi (Budapest).

An Mein Hof und Hauptzahlamt.
Für die, von den verstorbenen Kapellmeister G. Albrechtsberger angekaufte Musicalien-Sammlung hat mein Hof und Haupt-Zahlamt den entfallenden Betrag mit Zweytausend fünfhundert Gulden an die hinterlaßene Wittwe deßelben abzutragen, und in Aufrechnung zu bringen.
Eisenstadt am 29ten Octris 810.

Fürst Esterhazy mp.

Obrige 2500 f hab ich aus den Hochfürstlichen Esterhazischen Haupt Zallamt richtig und baar empfangen.
Wien den 8tn Nov [?] 1810
Rosalia
Albrechtsberger
geschrieben im Namen
meiner Mutter.

Franz
in dem Sie krank ist
Albrechtsberger

Dieses Dokument enthält leider keine genaue Liste der angekauften Werke und so ist es im Augenblick unmöglich, die noch zu Lebzeiten des Meisters erworbenen, und die aus dem Nachlaß gekauften Kompositionen zu unterscheiden.

Zur Veröffentlichung eines bisher als unbekannt geltenden Quellenmaterials wäre zwar die Gleichsetzung der Kompositionen mit früheren Werkverzeichnissen unerläßlich, im Falle Albrechtsbergers braucht dies jedoch nicht berücksichtigt zu werden, da ein Vollständigkeit erstrebendes, durch Anführung von Themenanfängen zur Gegenüberstellung geeignetes Werkverzeichnis überhaupt nicht existiert. Wir verweisen lediglich auf die Liste, die im Band *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* XVI. Jahrgang, 2. Teil (Bearb. von O. Kapp, — Wien 1909) erschien.

Die Autographe Albrechtsbergers werden nach Gattungen, und innerhalb derselben, soweit als möglich, in chronologischer Ordnung angeführt und in die folgenden Gruppen eingeteilt:

1. Mitteilung: *a)* Symphonien
b) Konzerte für verschiedene Instrumente
c) Kammermusik für 5 Instrumente
d) Kammermusik für 4 Instrumente (mit einem Bläser)
e) Kammermusik für 4 Streichinstrumente
2. Mitteilung: *f)* Kammermusik für 3 Instrumente
g) «Sonaten» (Kammerwerke, die aus einem Präludiumsatz und einem Fugensatz bestehen).
h) Klavierwerke
3—4. Mitteilung: Kirchenmusik

Mit Rücksicht auf die Kürze der Beschreibungen dominiert die genaue Wiedergabe und nicht die Systematisierung. (Wir nehmen z. B.

5583.

An Mein Hof und Hauptzahlamt.

Für die von der verstorbenen Kapellmeister G. Albrechtsberger angekaufte Musicalien-Sammlung hat mein Hof und Hauptzahlamt den entfallenden Betrag mit zweytausend fünfhundert Gulden an die hinterlassene Wittwe desselben abzutragen, und in Aufrechnung zu bringen.

Eisenstadt am 29ten Octbr 810.

Fürst Esterhazy

Wegen 2500 fl ab Ich aus dem Hochfürstlichen Esterhazischen Haupt Zahlamt richtig und baar empfangen

Wien den 5ten Dec 1810

Josefa
Albrechtsberger
geschrieben ins Namen
meiner Mutter Frau
[illegible] Albrechtsberger

Mein Hof und Hauptzahlamt.

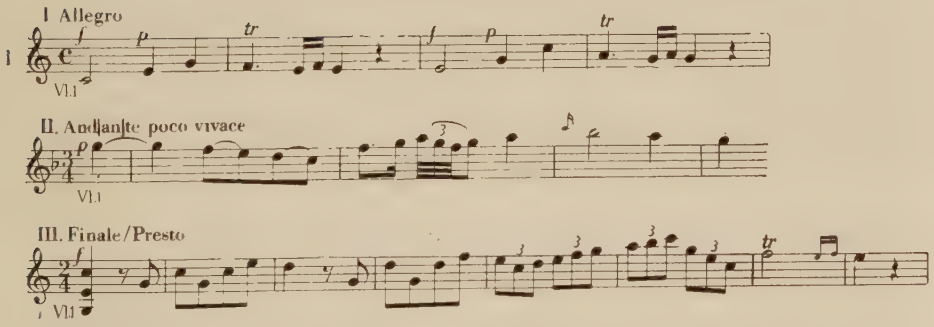
Cost.

keine Stellung dazu, ob ein als »Divertimento« bezeichnetes Werk nicht eher als »Streichquartett« zu betrachten wäre, u. s. w.). Die Kursivschrift verweist auf den Originaltext oder Handschrift, mit ursprünglicher Ortographie. Die abgekürzten Tempobezeichnungen des Meisters in den Notenbeispielen sind in eckigen Klammern erklärt.

Stellenweise fehlen die Esterházy-Signaturen; dies ist wahrscheinlich dem zuzuschreiben, daß sich die ursprüngliche Form der Noten seit dem Inventar im vergangenen Jahrhundert geändert hat: Serien, die aus mehreren Werken bestehen, sind jetzt einzelweise registriert und gelagert. Auch die gegenwärtige Signatur (Nationalbibliothek Széchényi, Budapest) wird nach Beschreibung eines jeden Werkes angeführt, z. B. *Ms. mus. 2400*. Bei den Themenanfängen wurde von der Registrierung der Trios von Menuettsätzen abgesehen.

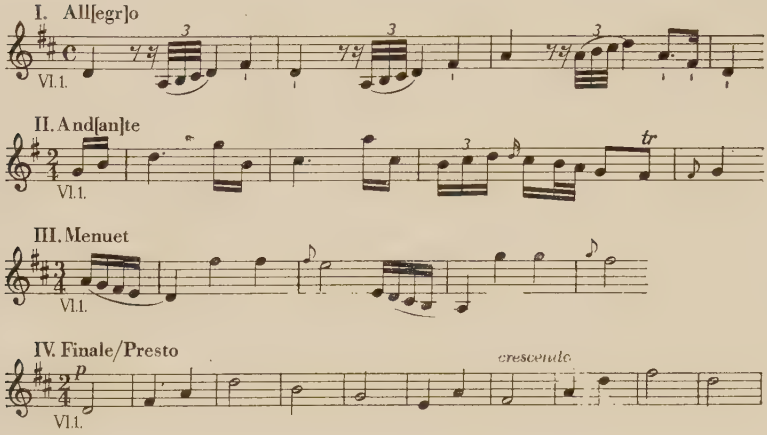
Abschließend möchte ich noch Herrn J. Vécsey, dem Leiter der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi, der die hier angeführten Handschriften Albrechtsbergers seit langem kennt und mich in meiner Arbeit mit seinen wertvollen Ratschlägen unterstützt hat, meinen herzlichen Dank aussprechen.

Symphonien

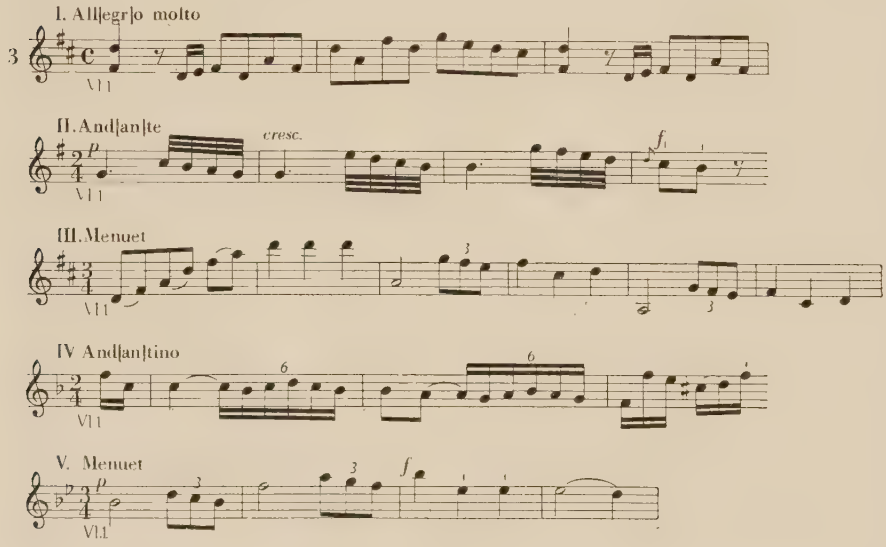


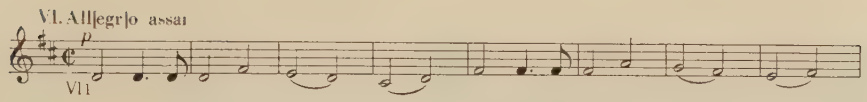
(S. 1:) *Sinphonia in C.* | *Del Sig: Albrechtsberger.* [Spätere Anmerkung:] *N°4.* — (S. 37:) *Comp. 1768.* — [Vermutlich autogr. Reinschrift.]
19 10zeilige Blätter; Querformat 23 × 32 cm.
I. 2 Ob., 2 Cor., 2 Clarini, Timp., Str. — *II.* 2 Fl., Str. — *III.* Tutti.
Vgl. DTÖ Bd. XVI. S. 1. (Der Bemerkung des Revisionsberichtes nach publiziert auf Grund des sich im Besitze der Familie Esterházy befunden habenden [und damals in *Eisenstadt* bewahrten] Autographs.)
Ehem. Esterházy-Signatur: *N° 175° fol. 79.*

Ms. mus. 2382

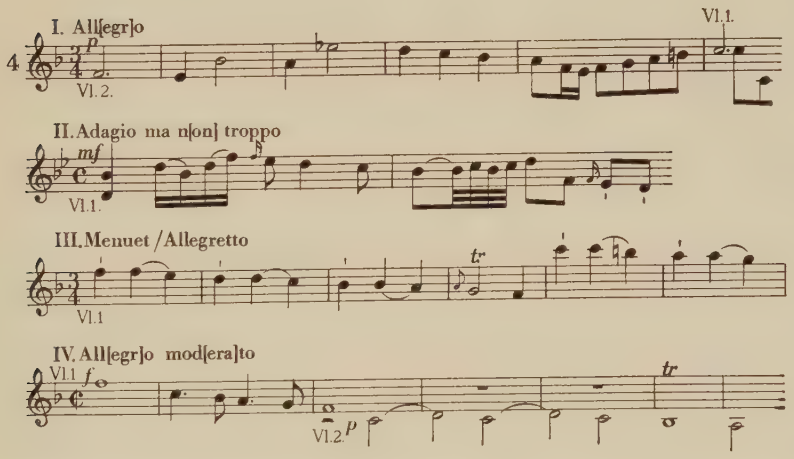


(S. 1:) *Sinfonia in D* ♯. [Nachtr. Anmerkung mit Bleistift:] *Albrechtsberger. — N° 3.* — (S. 38:) *770.* [= Komp.: 1770].
20 12zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
I. Str., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 2 Clarini, Timp., 2 Fg. — *II.* Vl. principale, Vla obl., 1 Cor., 2 Vl., Basso cont. — *III.* Str., 2 Ob., 2 Cor., 2 Clarini, Timp.; *Trio:* Fl. solo, 2 Vl., Basso. — *IV.* Tutti.
Vgl. DTÖ Bd. XVI. S. 16. (Kapp publizierte damals nicht auf Grund der autogr. Partitur. Zwischen den beiden Notentexten zeigen sich verschiedene wesentliche Abweichungen.)
(S. 40:) Autogr. Skizzen in Es-Dur, vermutlich für 2 Vl. und Vlc. Durchgestrichen.
Ehem. Esterházy-Signatur: *N° 174° | fol. 79.* Ms. mus. 2543



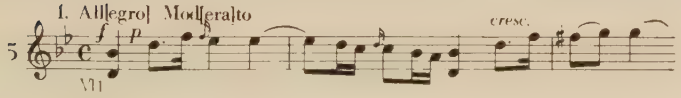


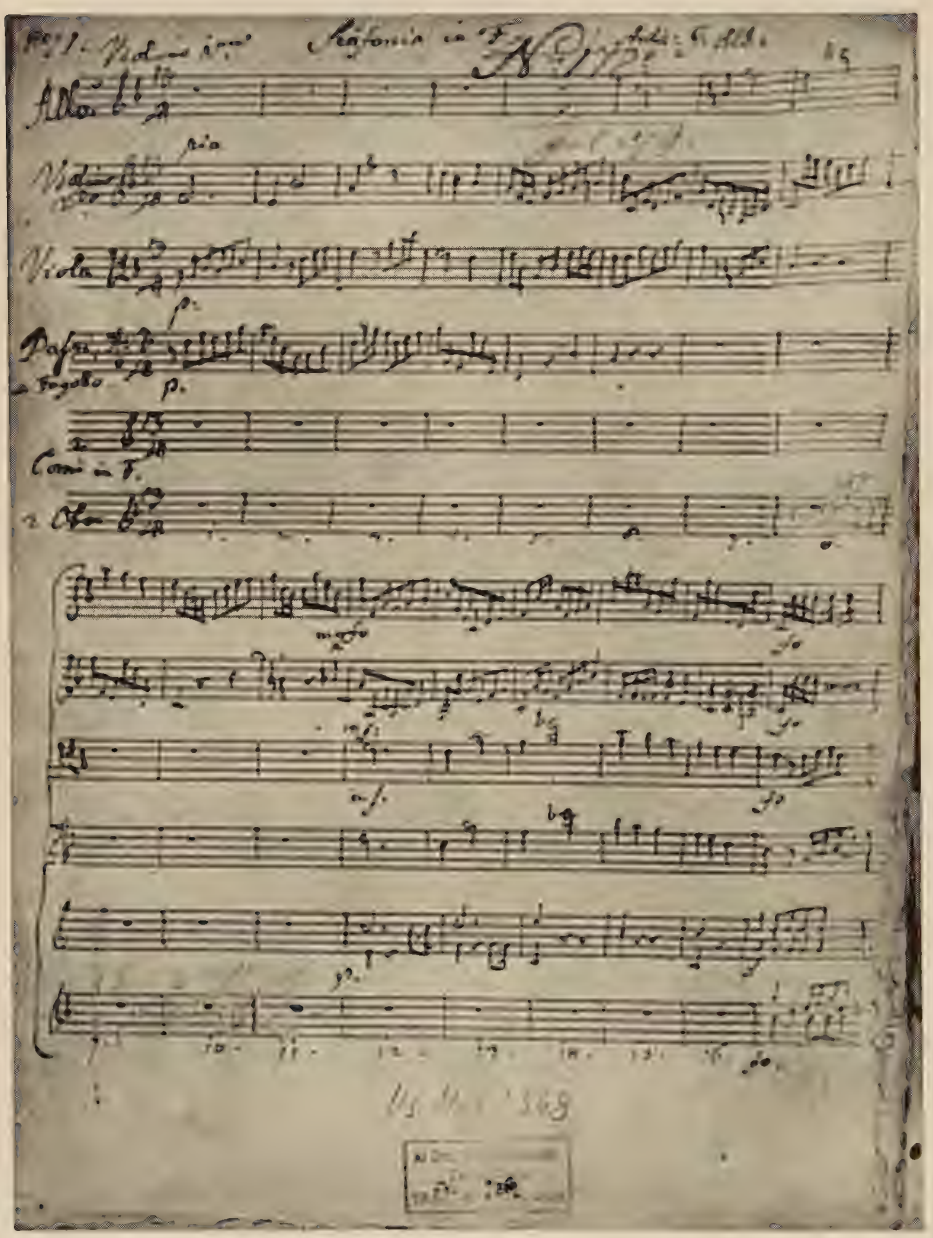
(S. 1:) *Sinfonia in D* ♯. *N° 2.* [Ohne Autorangabe. Rechts oben:] *772* [= Komp.: 1772]
22 12zeilige Blätter; Querformat 23 × 32 cm.
I. Str., 2 Ob., 2 Cor., 2 Clarini, Timp. — *II.* Fl. solo, Str. — *III.* Tutti; *Trio:* Clarini-Timp. tacet. — IV. Vl. princ[ipale], Vlc. [principale], Str. — *V.* Str., 2 Ob.; *Trio:* Fl. solo, Str. — *VI.* Tutti.
Ehem. Esterházy-Signatur: *N° 173° fol. 79.* Ms. mus. 2383

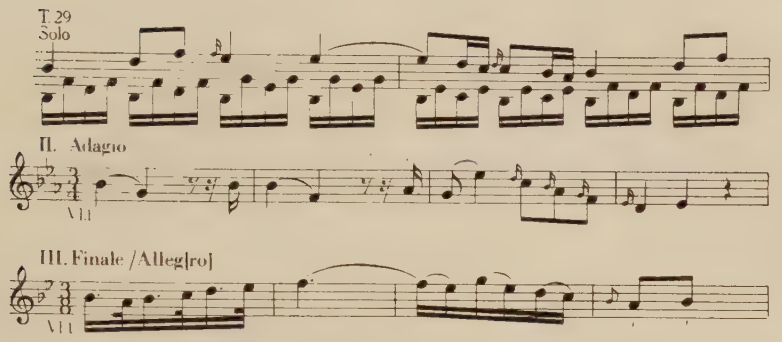


(S. 1, siehe Faksimile-Beilage:) *Sinfonia in F.* | *Auth: G: Alb.*[rechtsberger]. — [Links oben:] *N° 1.* — [Undatiert.]
14 12zeilige Blätter; Hochformat 32 × 23 cm.
I. Str., Fg., 2 Cor., 2 Ob. — *II.* 2 Vl., Vla, Vlc. [solo], Fg. [solo], Violone. — *III.* Tutti; *Trio:* 2 Cor. tacet. — *IV.* Tutti.
Ehem. Esterházy-Signatur: *N° 172°* | *fol. 79.* Ms. mus. 2548

Konzerte für verschiedene Instrumente

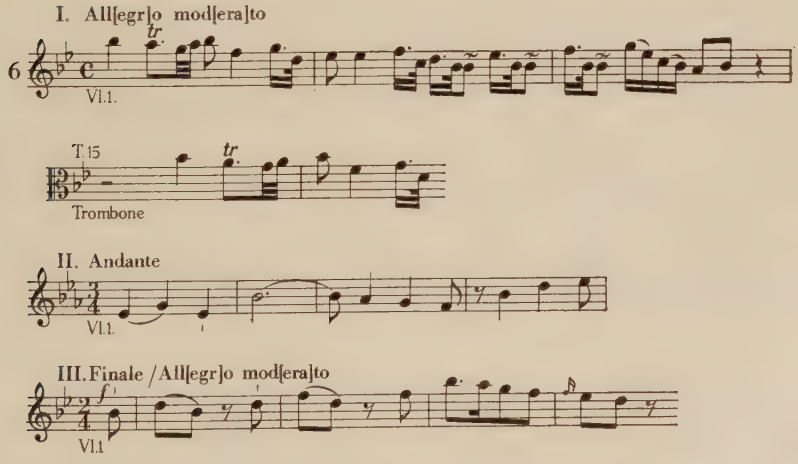






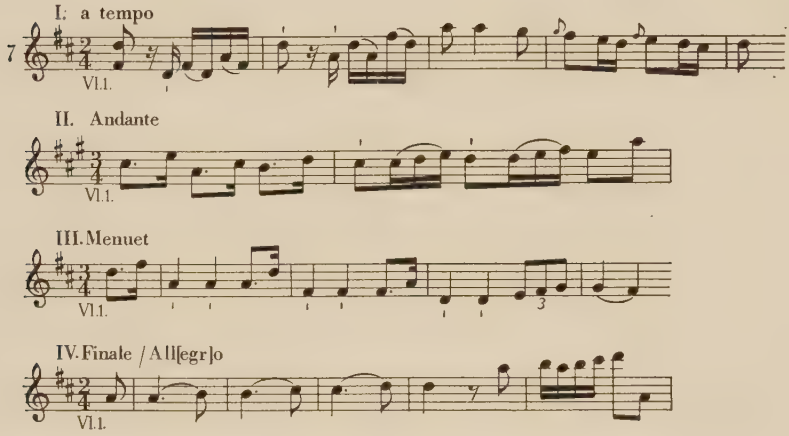
(S. 1:) *Concerto ex B. per l'Organo.*[5] — [Links oben:] *N° 3.* — (S. 38, unten:) *in honorem S^ra Appollonia.* (S. 39, unten:) *il fine 2da Februarii 762.* — [Ohne Autorangabe].
20 15zeilige Blätter; Hochformat 32,5 × 20 cm.
I—II—III. Orgel [ohne Pedal] und Streichorchester.
(S. 30—33, unten:) Skizzen zu der *Ferma* [Orgelkadenz] des II. Satzes; (S. 40:) Skizzen zu der *Ferma 2da* des II. Satzes und *Ferma 1ma* des I. Satzes.
Ehem. Esterházy-Signatur [S. 1:] *N 56 fol 151;* [S. 40:] *fol. 151. N 58.*

Ms. mus. 2402

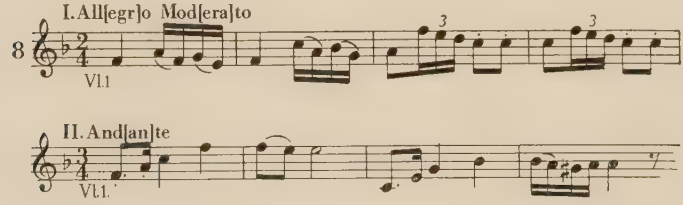


[5] Obwohl das Manuskript »Organo«-Stimme angibt, zeigt die Technik des Soloinstrumentes einen ausgesprochenen Cembalo-Satz. Also auf Cembalo [Klavier] vortragbar.

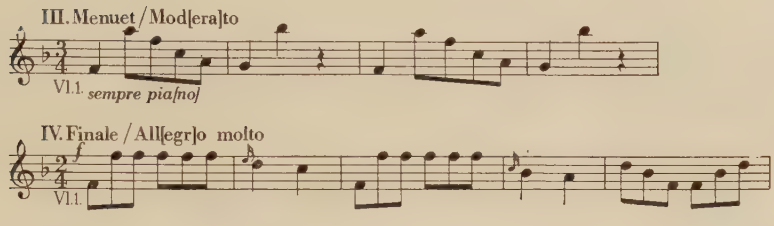
(S. 1:) *Concerto in B. pour Trombone. del Giorgio Albrechtsberg*[er]. *N° 4.* — [Links oben:] *1769.*
8 16zeilige Blätter; Hochformat 32 × 23 cm.
I—II—III. Vl. 1—2., Trombone conc[ertante] und Basso.
(S. 16:) 4-taktiges [skizzenhaftes] Bruchstück für Chor und Orchester, auf den Text: ». . .*-bus implebit ruinas*«. [Psalm 109.]
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift:] *N° 61°;* [mit Tinte:] *N. 57. fol. 151.* Ms. mus. 2401



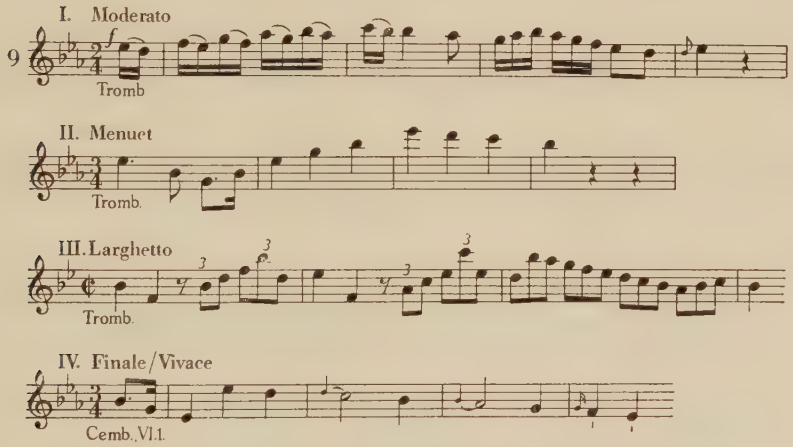
(S. 1:) *Concertino* [für] *(Trombula,*[6] *Mandora*[7]*)* [und Streicher]. (Fol. 7b:) *Anno 769.* [Ohne Autorangabe.]
8 12zeilige Blätter; Querformat 23 × 32,5 cm.
(Fol. 8b:) *Clarino 1—2.*-Stimmen eines Satzes [C-Dur, Allegretto, $^2/_4$, T. 1—90].
I—II—III—IV. Vl. 1—2., Trombula, Mandora, Basso.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2551



[6] *Trombula*, oder *Orembalum:* Maultrommel (guimbarde); siehe Sachs: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, S. 64.
[7] *Mandora* (mandole, lutina, usw.): kleines, einfaches lautenartiges Instrument.

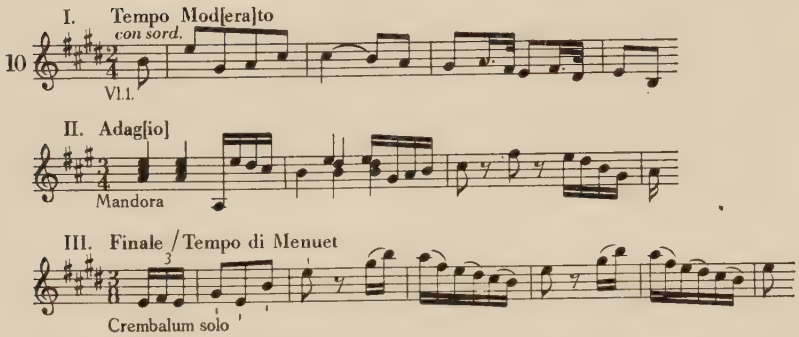


(Fol. 1b:) *Concerto in F: a 5.* [für] *Mand*[ora], *Crem*[balum und Streicher]. — (Fol. 7a:) *fine A. G. A*[lbrechtsberger] *770.*
7 16zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
I—II—III—IV. Vl. 1—2., Mandora, Crembalum, Basso.
(Fol. 1a und 7b:) Skizzen zu verschiedenen Mandora—Crembalum Kompositionen.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2553



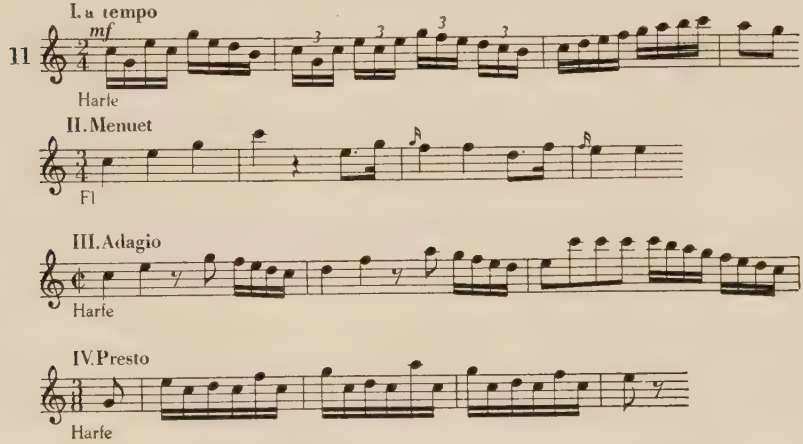
(Fol. 1a:) *Concertino in Eb. a cinque Stromenti* [für] *Tromb*[ula],[8] *Cemb*[alo und Streicher] | *Del Sig: G: A:*[lbrechtsberger]. — (Fol. VIIb:) *Finis 1771.*
8 16zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
I—II—III—IV. Vl. 1—2., Basso, Tromb., Cembalo.
(Fol. VIIIa—b:) Theoretische, modulatorische Skizzen.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2556

[8] Vermutlich Trombula. In Violinschlüssel geschrieben, in Stimmlage *d'* — *es'''* angewendet.



(Fol. 1a:) *N° 5. Concerto in E dur* [für] *Cremb*[alum], *Mand*[ora und Streicher].[9] *Auth: G: Albrechtsberg*[er]. -- (Fol. 9b:) *771* [= Komp.: 1771].
9 12zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
I—II—III. Vl. 1—2., Vla, Cremb., Mand., Basso.
(Fol. 10—11:) [10zeilige Blätter, nachträglich hinzugefügt:] *Viola prima. Loco mandora;* — Übertragung der Mandora-Stimme auf Viola.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift, durchgestr.:] *N° 62°;* [mit Tinte:] *N 58 | fol 151.* Ms. mus. 2552

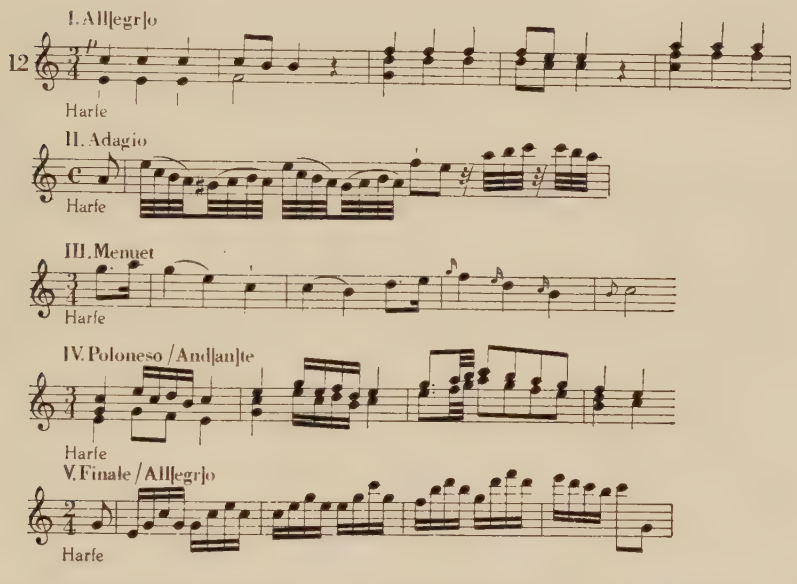
Titelblatt folgender drei Werke:
4. Concertini | mit der Harphe | 1772. [Oben:] *N° 2.*
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift, durchgestr.:] *N° 59°;* [mit Tinte:] *N 55. fol 149.)*



[9] Mit fremder Handschrift: *pour la Mandora et Clavecin;* . diese Bemerkung ist ungenau (Crembalum ist nicht mit Cembalo identisch!)

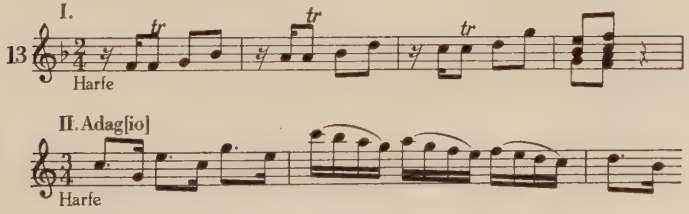
(Fol. 1b:) *Partitta | I*ma *a 3. | in C* [für Harfe, Flöte und Basso]. — [Ohne Datum und Autorangaben.]
(Fol. 1—2:) 12zeilige Blätter, (Fol. 3—5:) 16zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
I—II—III—IV. Harfe, Fl., Basso.

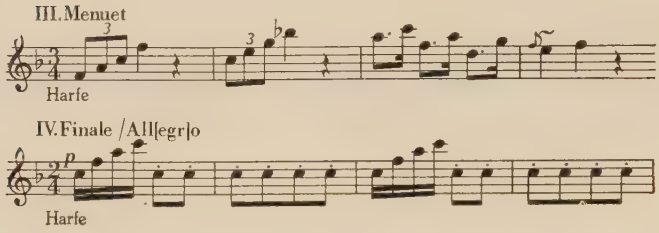
Ms. mus. 2403/a



(Fol. 5a:) *Partitta in C. N*ro *3.* [für Harfe, 2 Corni und Streicher]. — (Fol. 13b:) *fine | 29 Jan : | 772.*
(Fol. 5—6:) 16zeilige Blätter, (Fol. 7—13:) 12zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
I—II—III—IV—V. Harfe, Vl., Vla, Basso, 2 Cor.
(Nach Fol. 5b:) Kopisten-Reinschrift der nachträglichen Albrechtsberger-Korrekturen. [Vermutlich von einem Eszterházaer Kopisten.]

Ms. mus. 2403/b

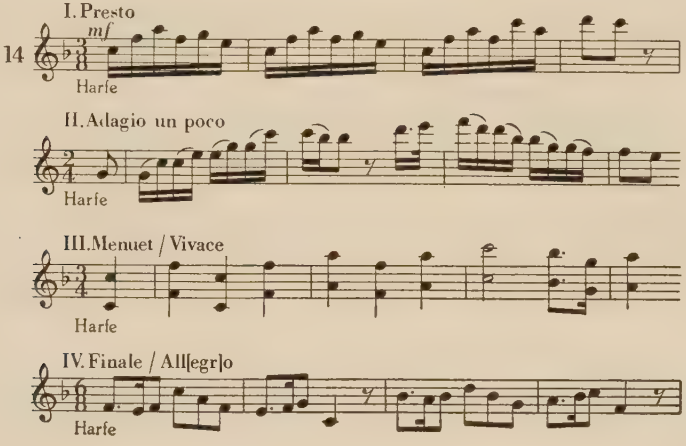




(Fol. 14a:) *Partitta a 4tro Stromenti Nro 2.* [Für Harfe und Streicher.] —
(Fol. 19a:) *Comp: | Mensa | Januar: | 772.*
(Fol. 14—19:) 16zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
I—II—III—IV. Harfe, Vl., Vla, Basso.

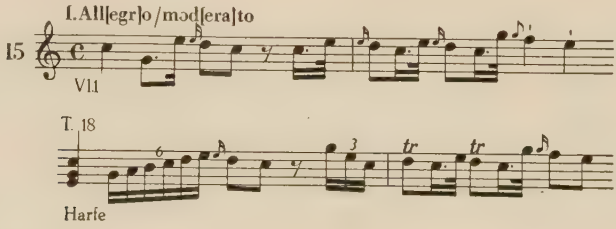
Ms. mus. 2403/c

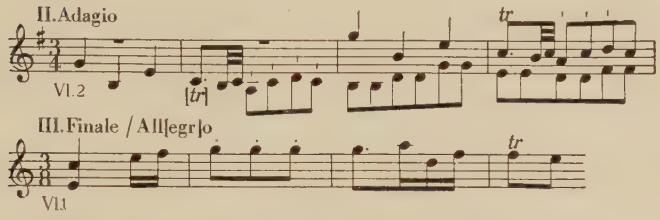
(Das folgende Werk bildet — obwohl dem Titel nach »Partita« — eigentlich einen Teil der obenerwähnten Serie »4 Concertini mit der Harphe«.)



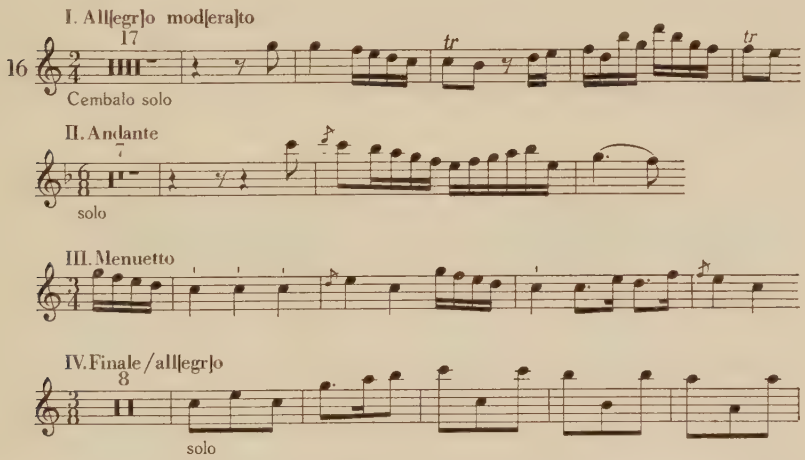
(S. 1:) *Partitta in F* [für Harfe, 2 Corni und Streicher] *N. 4. del Sig: Albrechtsberger | 772* [= Komp.: 1772].
8 12zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
I. Harfe, Vl., Vla, Basso, 2 Cor. — *II.* Corni tacet. — *III—IV.* Tutti.
Ehem. Esterházy-Signatur: —

Ms. mus. 2391



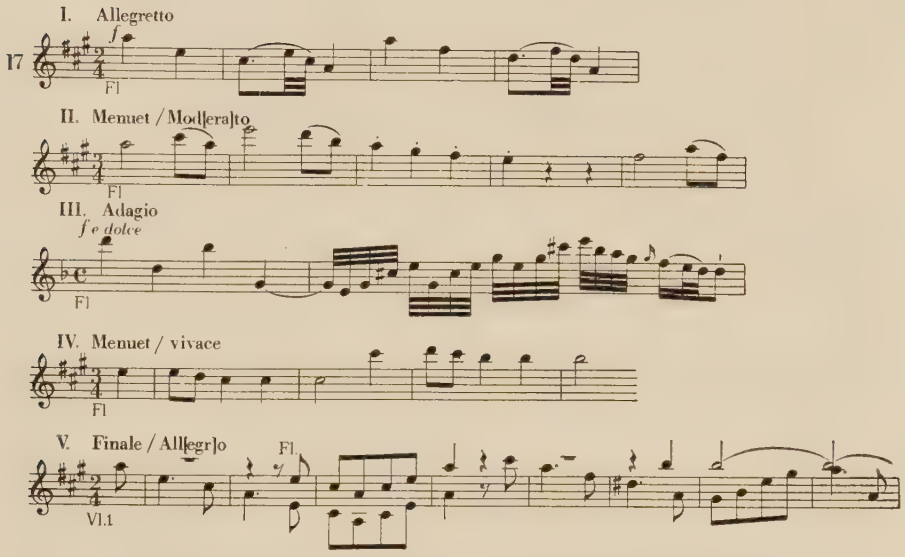


(Titelblatt:) *N° 1. Concerto per l'Arpa | 2. Violini | Viola Oblig: | Basso | e | Corni | Composto dal Sig: Giovanni Giorgio Albrechtsberger.* — (S. 39:) *Fine 773.*
20 14zeilige Blätter; Hochformat 33 × 31 cm.
I. Harfe, Vl. 1—2., Vla, Cor. 1—2., Basso — *II.* Corni tacet. — *III.* Tutti.
Auf einem beiligenden 10zeiligen Blatt sind die nachträglichen Korrekturen Albrechtsbergers zur Harfenstimme des Konzerts zu finden. — (S. 2 und 40:) Autograph-Skizzen zu einem Werk in F-Dur. — (S. 40:) Bemerkung nach einer 28 taktigen Kadenz-Skizze Albrechtsbergers: *Zum Concert | in F | Ferma del Signor Hayden* [!].
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift, durchgestr.:] *N° 58°;* [mit Tinte:] *N 54 | fol. 149.* Ms. mus. 2404

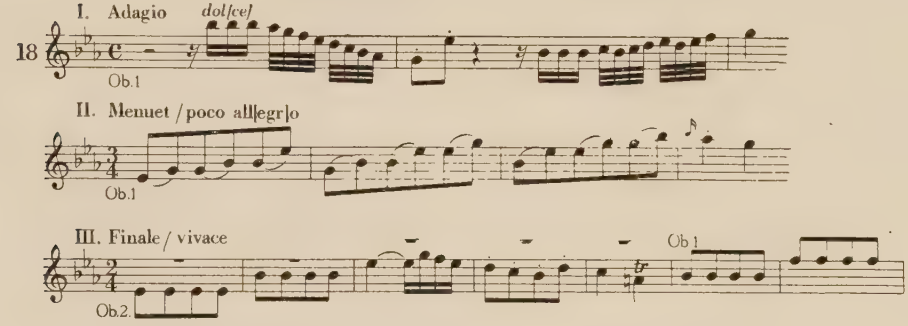


(Titelblatt:) *N° 6. | Concerto | per il | Cembalo, o | Forte piano | con | due Violini | e | Basso | Del Sig: G: Albrechtsberger.* [Mit Bleistift:] *NB: gestochen bey Heern* [!] | *Hofmeister.* — [Nur Cembalo-Stimme, Reinschrift: teilweise von Albrechtsberger, teilweise jene eines Kopisten.]
6 10zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
(Fol. 6a—b:) Verschiedene musiktheoretische Aufgaben.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift, durchgestr.:] *N° 100°;* [mit Tinte:] *N 93 fol 113.* Ms. mus. 2478

Kammermusik für 5 Instrumente

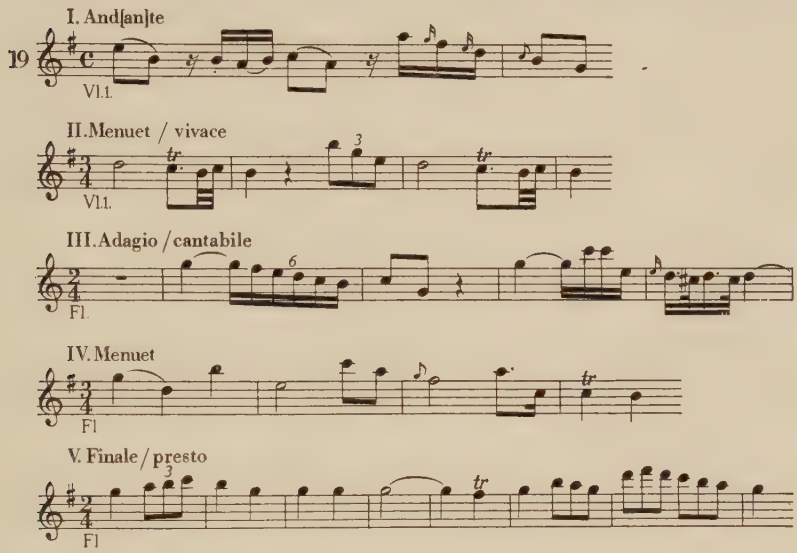


(S. 1:) *Quintetto* [für Fl., Vl., Vla 1—2., Basso] *N° 2. del Sig: G: Albrechtsberger.* (S. 19:) *Finivi | 8. Septembris | 1801.*
10 15zeilige Blätter; Hochformat 38,5 × 23,5 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift:] *N° 102° fol. 97.;* [mit Tinte:] *N° 92°.* Ms. mus. 2384

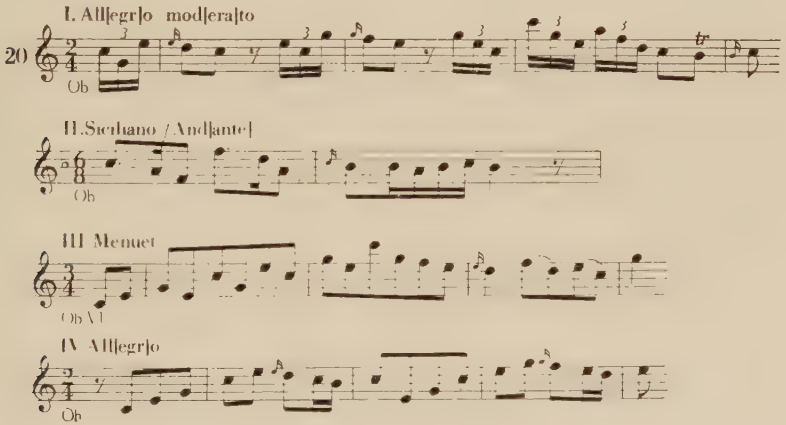


(S. 1:) *Serenata a 5.* [für Ob. 1—2., Kl., Cor., Fg.] *N° 1. Del Sig: G: Albrechtsberger.* — (S. 5:) *Fine | Comp: Mense Nov: 806.*
5 15zeilige Blätter; Hochformat 37 × 25 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift:] *N° 63°;* [mit Tinte:] *N 59. fol. 151.* Ms. mus. 2359

Kammermusik für 4 Instrumente, mit einem Bläser

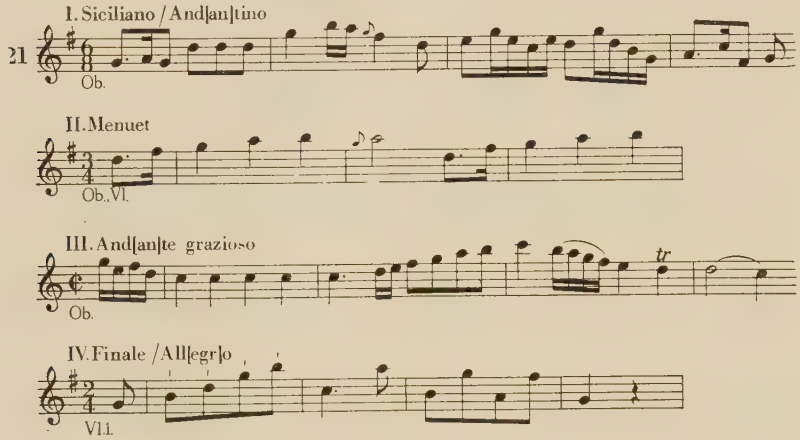


(S. 1:) *Divertimento in G ♮ a 4.* [für Fl., Vl., Vla, Violone] *N° 7. Del Sig : G : A*[lbrechtsberger]. — (S. 13:) *Finis. Comp. 19. January 761.* — [Vermutlich spätere autogr. Reinschrift.]
8 13zeilige Blätter; Hochformat 36 × 24 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift:] *N° 63 ;* [mit Tinte:] *N° 64 fol 151.* Ms. mus. 2363

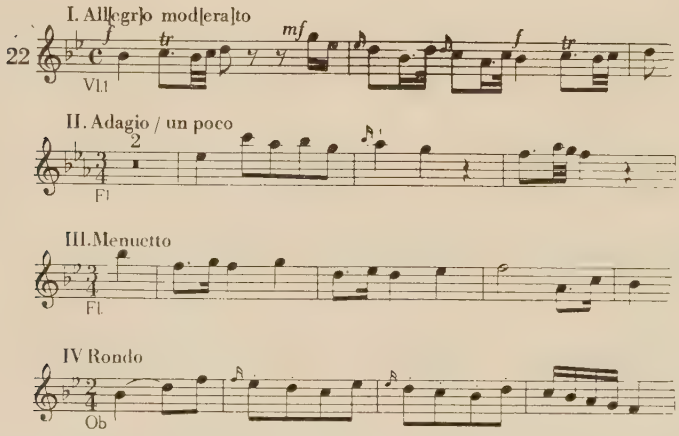


(S. 1:) *Notturno a 4*tro [für Ob., Vl., Vla, Basso] *N° 3. del Sig : G : A*[l-brechtsberger]. — S. 10:) *Fine | Comp : 1775.* — [Vermutlich spätere autogr. Reinschrift.]

5 12zeilige Blätter, Querformat 23 × 32 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift:] *N° 64;* [mit Tinte:] *N° 60 fol. 151.* Ms. mus. 2544

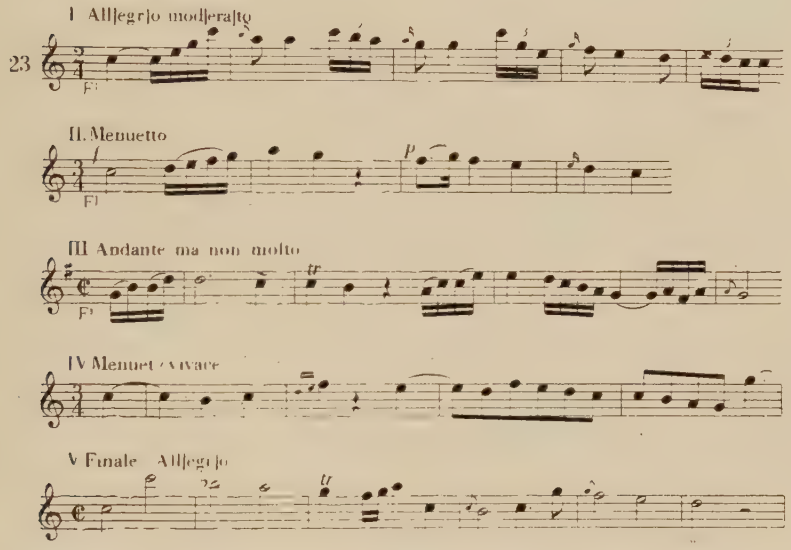


(S. 1:) *Concertino in G* ♮ *à 4t* [= Quartett für Ob.,[10] Vl., Vla, Basso] *N° 8. Del Sig: Albrechts: | berger | 776* [= Komp.: 1776].
5 12zeilige Blätter; Querformat 22,5 × 31 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift:] *N° 69°;* [mit Tinte:] *N° 65. fol 151.* Ms. mus. 2542



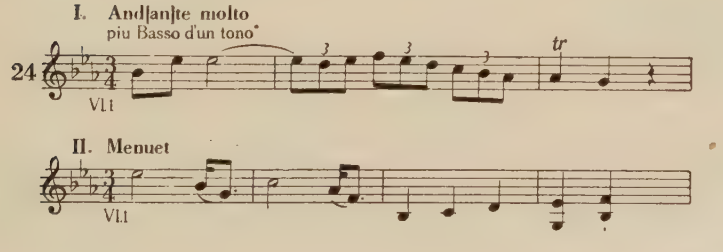
[10] Ursprünglich wurde ein anderes Instrument genannt; später auf *Oboe* umgeändert.

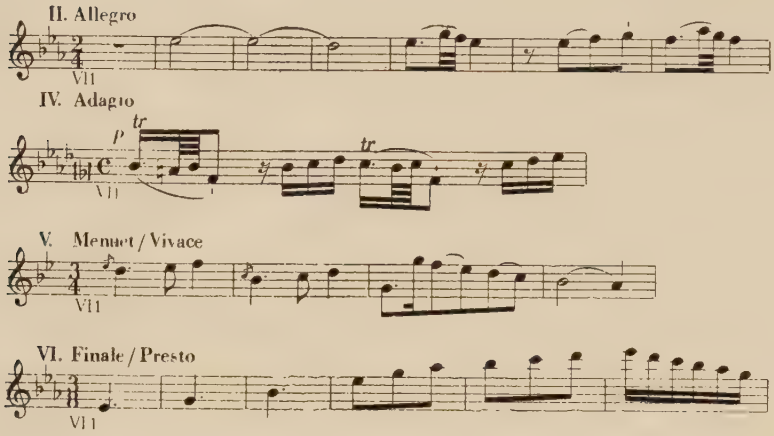
(S. 1:) *Notturno a 4*tro [für Fl., Vl. 1—2., Basso] *N° 4. Del Sig. Giorgio Albrechtsberger.* — (S. 12:) *Fine | Co: A: 1777.* — [Vermutlich spätere autogr. Reinschrift.]
6 12zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift:] *N° 65;* [mit Tinte:] *N 61 fol. 151.* Ms. mus. 2380



(S. 1:) *Divertimento in C* ♮ *à* 4tro [für Fl., Vl., Vla, Basso] *N° 6.* — (S. 8:) *19. July 777.* — [Ohne Autorangabe.]
4 16zeilige Blätter; Hochformat 38 × 23,5 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift:] *N° 6?* [unlesbar; mit Tinte:] *N° 64. fol. 151.* Ms. mus. 2364

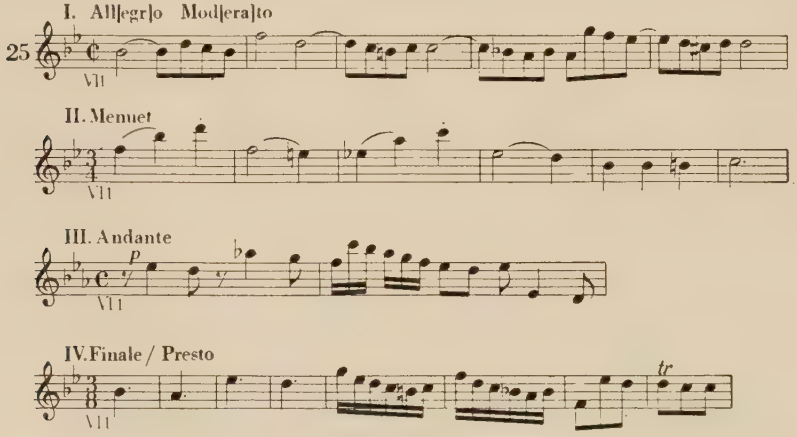
Kammermusik für 4 Streichinstrumente





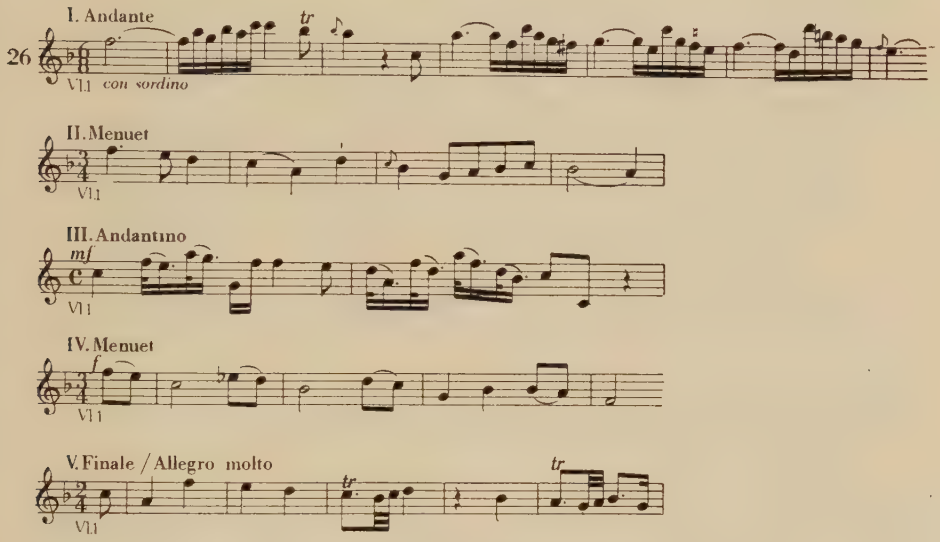
* In dem ganzen Werk sind die Stimmen *Vl. 1.* und *Vla* mit Bemerkung *più Basso d'un mezzo tono* um einen halben Ton höher geschrieben (in Es-Dur). Das ist eine Art von »scordatura«; das Stück ertönt also tatsächlich in D-Dur!

(S. 1:) *Divertimento II*do *a 4*tro [für Vl. 1—2., Vla, Violone]. — (S. 12:) *Composui 20*te *Feb:* | *760 Melicii* [= Melk] — [Ohne Autorangabe.]
6 12zeilige Blätter; Hochformat 36 × 24 cm.
Das Trio des fünften Satzes auf separatem Blatt; Hochformat 31 × 22 cm. [Vermutlich spätere Reinschrift!]
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2396

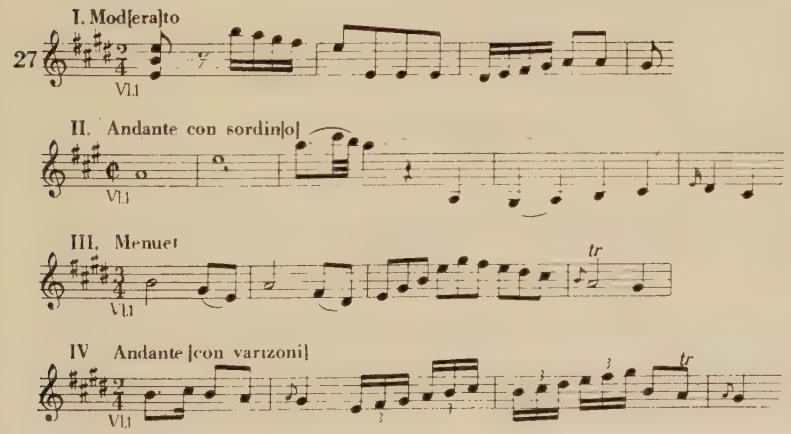


(S. 1:) *Divertimento VI*to *a 4*tro *ex B.* [vermutlich für Str. Qu.]. — (S. 9:) *Finis. Composui die* | *28*va *Maÿ* | *760.* — [Ohne Autorangabe.]
6 13zeilige Blätter; Hochformat 34,5 × 22,5 cm.

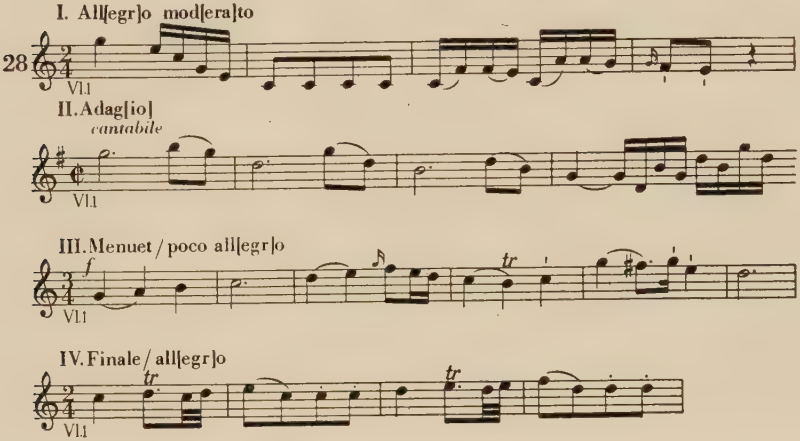
(S. 9—11:) *Partita per il cembalo.* (Genaue Erklärung folgt in *Mitteilung II, Klavierwerke.*)
(S. 12:) *Pange lingua a 4tro* [für gemischten Chor; durchgestr., fragmentarisch].
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2400



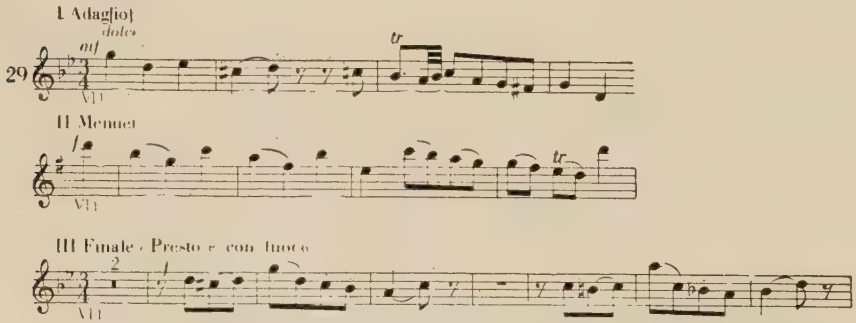
(S. 1:) *Divertimento IVto a 4tro* [für Str. Qu.]. — (S. 8:) *O A M D G: | finivi et composui Melcii* [= Melk] *Die 23 Julij 760.* — [Ohne Autorangabe.]
4 16zeilige Blätter; Hochformat 33 × 20,5 cm.
Trio des IV. Satzes ist ein nachträglicher Zusatz auf S. 8.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2398



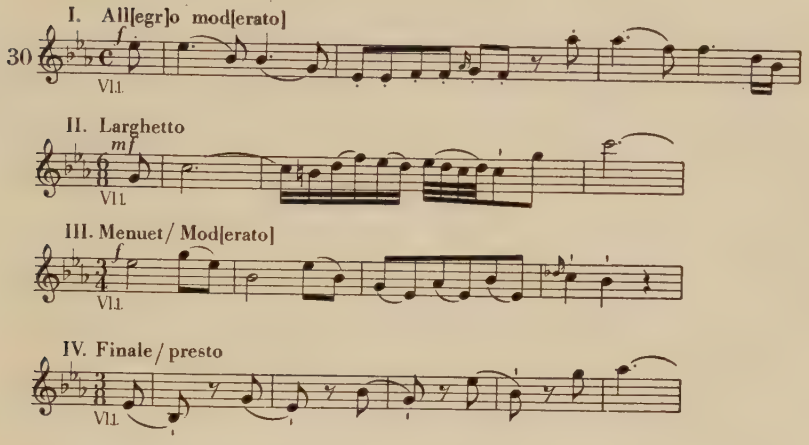
(S. 1:) *Divertimento III^zo a 4.* [für Str. Qu.] *Auth: G: Albrechtsberger.* — (S. 19:) *Compos: Mellicii* [= Melk] | *1764.* — [Vermutlich spätere Reinschrift.]
10 12zeilige Blätter; Querformat 23,5 × 30,5 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2397



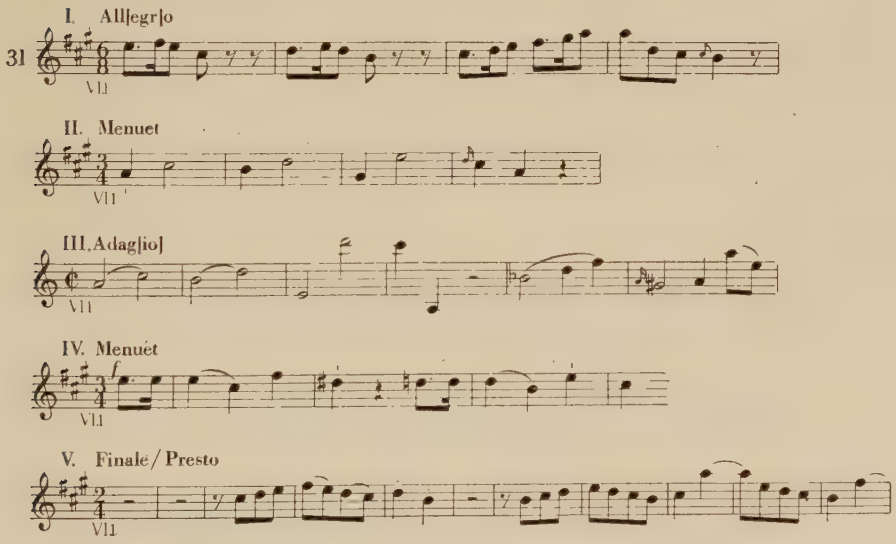
(S. 1:) *Quartetto IV^to* [für Str.Qu. von] *G: A:*[lbrechtsberger]. — (S. 1, unten:) *dell' Opera VII.* — (S. 1, am Rande des Blattes:) *NB gehört zu den 3. in Preßburg* [?] *gestochene.* — (S. 16:) *fine* | *787.*
8 12zeilige Blätter; Querformat 23,5 × 30,5 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift:] *N° 76°;* [mit Tinte:] *N 66 fol. 93.* Ms. mus. 2375



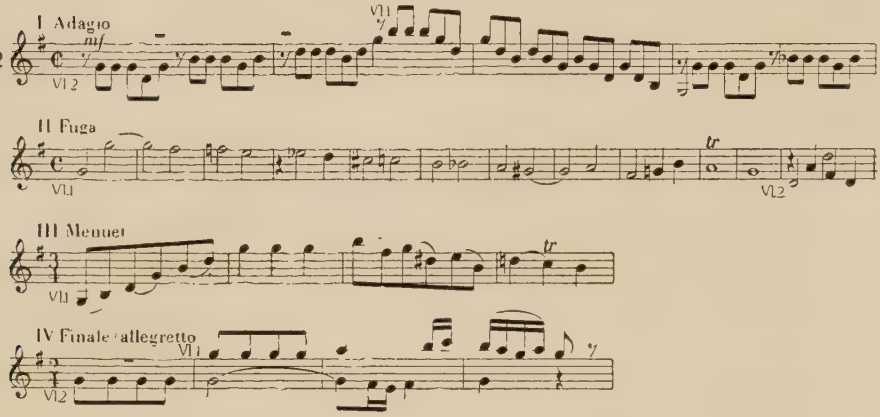
(S. 1:) *Quartetto V^to* [für Str.Qu. von] *G: A:*[lbrechtsberger]. — (S. 16:) *Finivi 14. Juny 787.*
8 12zeilige Blätter; Querformat 23 × 31 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2376



(S. 1:) *Quartetto VI.* [für Str.Qu.] *A: G: A:*[lbrechtsberger] *787.* — (S. 20:) *Fine | 787.*
10 12zeilige Blätter; Querformat 23 × 31,5 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2377

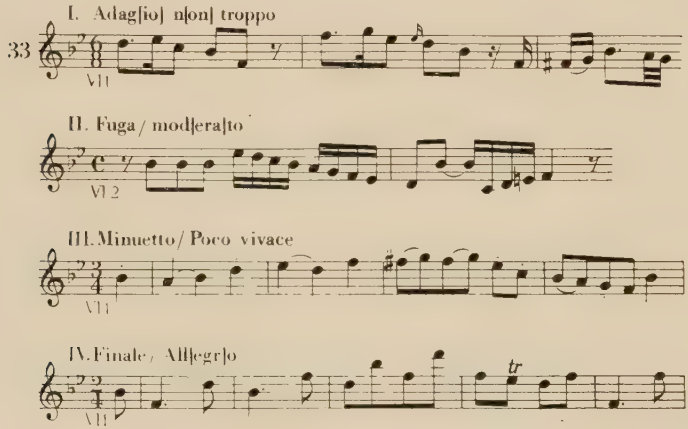


(S. 1, durchgestr.:) *Quartetto V.* [neuer Titel:] *Divertimento V^to* [für Str. Qu.] *A: G.* A[lbrechtsberger]. — (S. 12:) *Finivi | 24 November | 790.*
6 16zeilige Blätter; Querformat 23 × 31,5 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2399

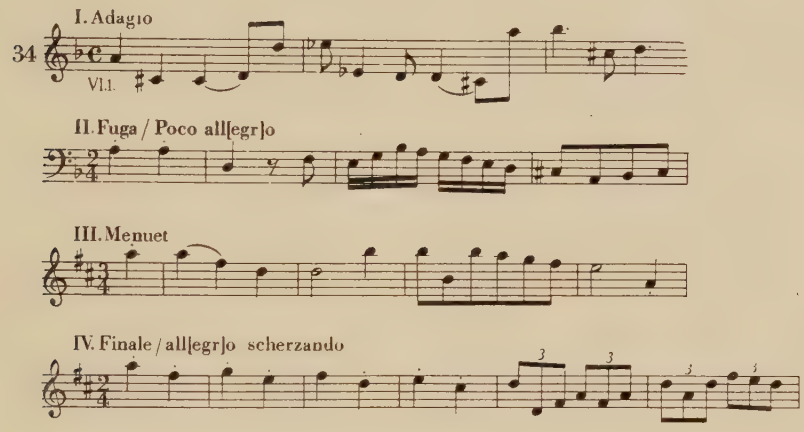


(S. 1, durchgestr.:) *Sonata* [neuer Titel:] *Quartetto in G-dur.* [für Str.Qu.] *Auth:. G: A:* [Albrechtsberger]. [Links oben:] *N^ro 1.*, [unten:] *Opera XX.* [und mit Bleistift:] *gestochen bey H: Artaria.* — (S. 20:) *Finis.* | *comp: 12. Aug* | *1800.*
10 10zeilige Blätter; Querformat 22,5 × 32 cm.
Satz III—IV nachträglich komponiert; auf S. 14 [Beendigung der Fuge]: *Comp. 11. Augusti 1800.* Die Wasserzeichen der letzten drei Blätter weichen von den übrigen ab.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2545

(Die zwei folgenden Werke zusammengeheftet:)

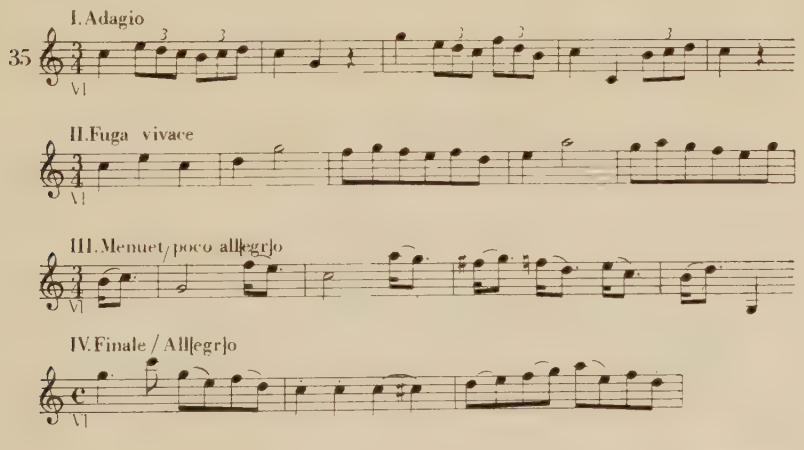


(S. 1, durchgestr.:) *Divertimento* [neuer Titel:] *Quartetto in b dur* [für Str.Qu.] *A: G: A:*[lbrechtsberger]. — [Links oben:] *N^ro II.*, [unten:] *all' Opera XX*, [und mit Bleistift:] *gestochen bey Artaria.* — (S. 10:) *Fine.* — [Datum siehe auf dem nachfolgenden Werk; *1800.*]
5 16zeilige Blätter; Hochformat 38 × 25 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift:] *N° 83. fol. 93.*; [mit Tinte:] *N° 73.*
Ms. mus. 2362/a

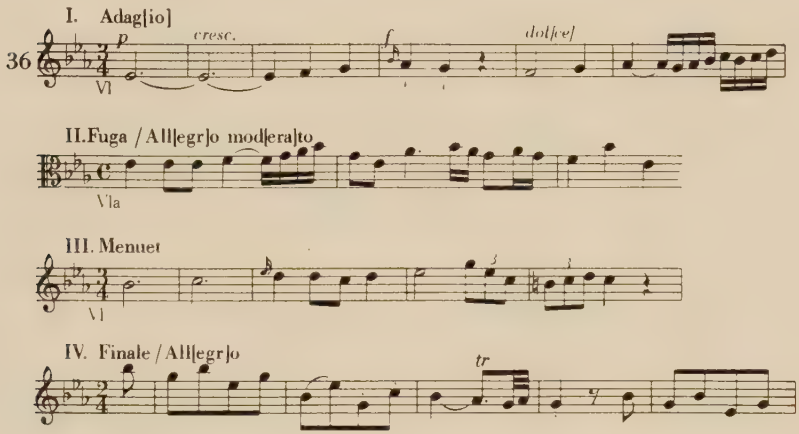


(S. 1, durchgestr.:) *Divertimento* [neuer Titel:] *Quartetto VI. in D.* [für Vl., Vla, Vlc., Basso!]. — [Unten:] *all' Opera XX*, — (S. 22:) *Finis | Composui 17. Dec: 1800 | G: A:*[lbrechtsberger].
6 16zeilige Blätter; Hochformat 38 × 25 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [S. 22, mit Tinte:] *N 73 fol 93.*
Ms. mus. 2362/b

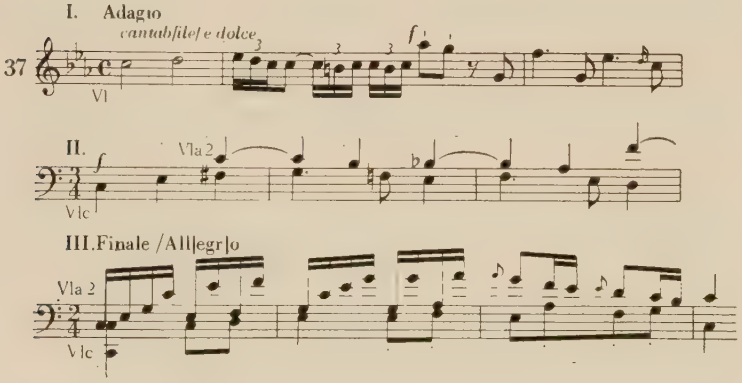
(Die zwei folgenden Werke zusammengeheftet:)



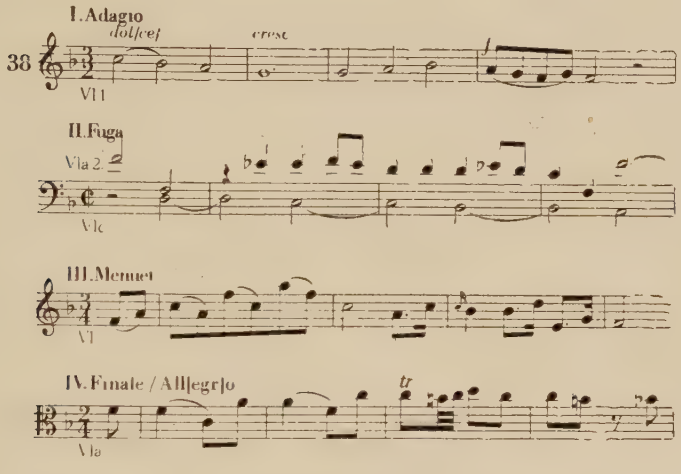
(S. 1, durchgestr.:) *Divertimento* [neuer Titel:] *Quartetto in C Dur N^ro 5.* [für Vl., Vla, Vlc., Basso] *A: G. Albrechtsberger.* — [Unten:] *all' Opera XX^ma.* — [Komp.: *1800,* siehe folgendes Manuskript.]
7 13zeilige Blätter; Hochformat 36 × 25 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur: — (Gehörte vermutlich zu Nr. 33 unseres Verzeichnisses.] Ms. mus. 2358/a



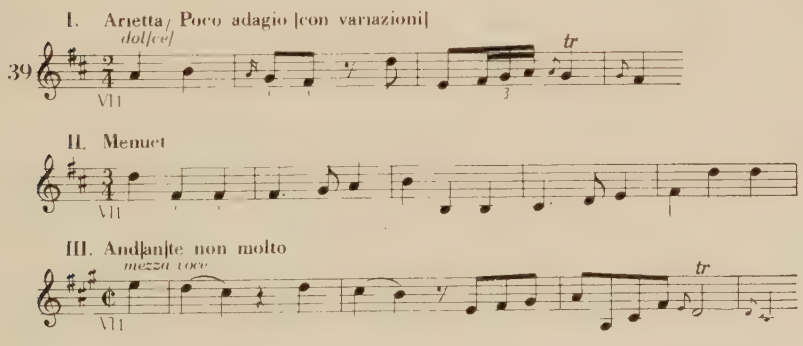
(S. 14, durchgestr.:) *Divertimento* [neuer Titel:] *Quartetto in Es dur N^ro 3.* [für Vl., Vla 1—2., Basso]. — [Links oben:] *all' Opera XX:* — (S. 26:) *Fine | Composui 13 Sept: 1800.* — [Ohne Autorangabe.]
7 13zeilige Blätter; Hochformat 36 × 25 cm.
(S. 27—28:) Neuer Schluß zum Fugen-Satz.
Ehem. Esterházy-Signatur: — [Siehe oben.] Ms. mus. 2358/b

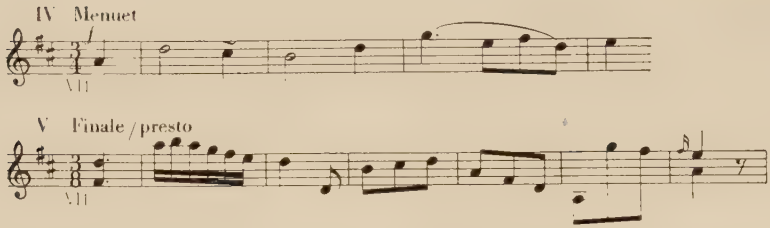


(Titelseite:) *Son :*[ata] *I.* | *Fuga a 4* | *Alla Camera* | *a* | *2. Viole* | *Violino* | *e* | *Violoncello.* | *Del Sig. G : Albrechtsberger.* — (S. 1:) *Sonata alla Camera, a 2 Viole, Violino, e Violoncello.* — (S. 10:) *Fine.* | *A : G : A:*[lbrechtsberger] | *Fine. Comp. 7. 7*bris *1802.*
6 16zeilige Blätter; Hochformat 38 × 25 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2361



(Titelseite, durchgestr.:) *Divertimento IV.* [neuer Titel:] *Quartetto in F. dur. Nro 4.* | *con Violino* | *2. Viole* | *e* | *Basso.* | *all' Opera XX.* — (S. 1:) *A : G : A :*[lbrechtsberger]. — (S. 12:) *Fine.* [Ohne Datum, vermutlich aus dem Jahre 1800; siehe Nr. 33—36 unseres Verzeichnisses.]
7 10zeilige Blätter; Querformat 23,5 × 32,5 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur: — Ms. mus. 2541





(Fol. 1a:) *Divertimento I*mo *a 4*tro [für Str.Qu.] *del Sig. G: A:*[lbrechtsberger]. *N° 5.* [?] — [Fol. 8b:] *Fine.* [Ohne Datum.]
8 16zeilige Blätter; Hochformat 38 × 25 cm.
Ehem. Esterházy-Signatur [mit Bleistift; durchgestr.:] *N*ro *66°;* [mit Tinte:] *N 63. fol 151.* Ms. mus. 2395

MISCELLANEA

The Vienna Conference of the International Folk Music Council

by

L. Vikár

The International Folk Music Council held its Thirteenth Annual Conference at the Niederösterreichisches Landhaus in Vienna between July 24 and 29, 1960. This considerable gathering of the forces of folk music research was attended by 135 delegates of 25 countries. The 30 lectures given, and the musical and film demonstrations directed attention to numerous areas of the world's folk music.

In his fundamental lecture *„The Nature of Music and the Music of Natural Peoples"* W. Wiora (Kiel) dealt profoundly with the possibilities of development of primitive folk music. The comprehensive paper presented by E. Gerson-Kiwi (Jerusalem), also verified the differences between the Mediterranean Jewish religious songs of a common Asian source and the specific folk music, country by country, that is detached from them. K. Vetterl (Brünn), in his report on the work of the Folklore Institute of the Czechoslovak Academy of Sciences, announced that in the near future they intend to set up an *International Folk Music Bibliography Centre*. Mlle. Cl. Marœl-Dubois (Paris), in connection with an enumeration of the different kinds of ethnomusicological methods, reported on the present state of folk music collecting in France. M. Barkechli (Teheran), urged the coordination of the divergent forms of folk music research, and on another occasion he demonstrated the traditional accompanying music of the Iranian „zourkhanen" (gymnastics contest). M. T. Ogawa (Tokyo), a member of the staff of the Japanese Radio, gave a demonstration of the folk music of the insular country's Ainu tribe, and C. Widstrand (Uppsala), of the Lapps in Sweden, both of which were received with keen interest. The lecture of G. Nataletti (Rome), *„The Role of Music in Italian Folk Acting"*, provided a valuable glimpse into Southern Italian, and the analysis by K. Reinhardt (Berlin), of drum-dance rhythm, into Southern Turkish village music. L. Vikár (Budapest), reported on his collecting work of Korean, Chinese and Cheremissian songs of the Volga region. M. H. Deams (Brussels), lectured on Celtic stick dances, and R. Wolfram (Vienna), on Austrian folk dances, which were accompanied by lantern slide illustrations.

The International Radio Council, which dealt with the questions of recording folk music, met simultaneously with the conference. Among its members Miss M. Slocombe (London), M. Barbeau (Ottawa), and V. Klušak (Prague), reported on the work of the Radio companies in this field.

During the Conference the participants had the opportunity to visit the musical exhibition of the Austrian Ethnographic Museum, and the excellently equipped Phonograph Archiv of the Academy headed by W. Graf.

At the closing meeting of the successful international Conference A. Marinus, Belgian ethnologist, expressed thanks to the Secretary Miss M. Karpeles, who had a lion's share in organizing the Conference, to the Austrian hosts, and to the lecturers, then he announced that the 1961 Conference of the International Folk Music Council would be held in Quebec at the end of August.

The six day Conference was ended with an excursion to Schneeberg, where the local population offered a taste of the region's traditional polyphonic folk music.

Congrès International de Musicologie en hommage à Chopin

par

Gy. Kroó

Le plus grand compositeur polonais et le plus grand poète du piano de tous les temps a reçu l'hommage du congrès international de musicologie, qui s'est réuni à Varsovie du 16 au 21 février 1960, à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la naissance de Chopin.

Chaque jour, le congrès a organisé trois sessions de travail. Le matin, les rapports étant groupés en fonction des problèmes soulevés, les conférences avaient lieu simultanément dans quatre, cinq ou six sections, pendant trois ou quatre heures. Ces exposés étaient suivis d'une séance plénière, avec un ou deux rapports assez longs. Après le déjeuner le travail se poursuivait dans des séances de discussion et dura plus d'une fois jusqu'aux concerts quotidiens du soir. Le congrès comptait près de cent invités étrangers; les participants et les observateurs étaient venus de 21 pays — dont la Chine, le Canada et l'Australie — et au cours des quatre journées que dura le congrès on put entendre 106 exposés en langues polonaise, allemande, russe, française ou anglaise. Il aurait été utile d'entendre et de discuter toutes ces conférences, mais c'était malheureusement impossible à cause des sessions parallèles. Il est vrai que la grande partie des exposés avait été mise à la disposition des personnes intéressées dans la bibliothèque du congrès, mais le temps s'avéra trop bref pour les parcourir; par ailleurs il manquait à ces copies les exemples de partition, les illustrations au magnétophone, c'est à dire maintes fois l'essentiel.

Le comité d'organisation du congrès, dirigé par le professeur Zofia Lissa avait effectué une répartition très heureuse des problèmes et des thèmes indiqués par les exposés envoyés au congrès, et dans tel ou tel groupe, durant telle ou telle session, nous avons pu entendre réellement des conférences corrélatives et se complétant mutuellement. Le *premier groupe* s'est occupé de l'analyse du style de Chopin. D'abord il consacra sept conférences au monde d'harmonie de Chopin, puis dans la matinée du lendemain, les conférenciers s'occupèrent des diverses questions de la forme; une autre fois, ils examinèrent les types de mélodie de Chopin, à une troisième occasion les problèmes de mouvement et de rythme des oeuvres de Chopin. A une session de ce groupe il fut également question du caractère pianistique du style de Chopin, au cours d'un compte rendu du professeur I. Hernádi (Budapest), accueilli avec un vif intérêt.

Les participants de la *seconde section* examinèrent les influences mutuelles des styles de Chopin et d'autres compositeurs. Les exposés rendirent compte d'influences et de corrélations historiquement fort différentes. A. Basso (Turin) rechercha dans le style de Chopin les traces de la musique instrumentale «baroque», A. Gaillard (Lausanne) établit un parallèle entre les morceaux de caractère de Chopin et de Schubert, nos collègues allemands réunirent les fils reliant Chopin à Schumann et à Brahms, les conférenciers tchécoslovaques comparèrent les compositions pour piano de Smetana et de Chopin, quant à Z. Lissa, elle indiqua dans son rapport les germes du monde d'harmonie de Skriabine que l'on peut relever dans l'oeuvre de Chopin; plusieurs collègues s'occupèrent de l'influence de la musique de Chopin sur Szymanowski, le compte rendu de Z. Vancea (Bucarest) donna un aperçu intéressant sur l'art de Mikuli, le disciple mi-roumain mi-polonais de Chopin, quant à l'auteur de ces lignes, il attira l'attention de ses confrères sur quelques traits communs dans la conception des sonates de Chopin et de Liszt.

Le *troisième groupe* s'est occupé du problème de l'interprétation de la musique de Chopin. Les heureux participants de ces sessions ont pu entendre beaucoup de musique et analyser le jeu de divers grands interprètes de Chopin.

La *quatrième section* travailla sur le thème suivant: «Manuscrits et bibliographies». La conférence du professeur Hedley, le célèbre spécialiste de la musique de Chopin, attira un public très nombreux. Le *cinquième groupe* s'occupa de diverses questions historiques, se rattachant soit aux antécédents d'un genre cultivé aussi par Chopin, soit aux résultats les plus récents obtenus au cours de la mise au jour des monuments du passé musical polonais. La *sixième section* — où l'on put entendre l'étude du professeur A. Molnár (Budapest) sur la personnalité de Chopin — consacra son activité à des problèmes d'esthétique. C'est dans ce groupe que furent prononcées par ailleurs les deux conférences qui donnèrent lieu aux deux discussions les plus passionnées du congrès.

L'orage éclata d'abord autour de l'exposé du professeur canadien M. Glinski, qui s'efforça de prouver l'authenticité de certaines prétendues lettres de Chopin adressées à Mme D. Pototzka. Aux séances de discussion de l'après-midi se déroulèrent des guerres verbales passionnées. Le professeur Hedley mit en doute l'authenticité des lettres, et il prouva par des faits, une analyse philologique minutieuse, que ces lettres ne pouvaient être de Chopin. Le professeur Glinski persista dans ses déclarations, bien que, jusqu'à présent, personne n'ait réussi à mettre la main sur les manuscrits ou les photocopies des lettres en question. Hedley répliqua en invoquant de nouveaux faits, et il condamna ouvertement ceux qui avaient publié ces lettres en Amérique comme des documents de Chopin, sans pouvoir en démontrer l'authenticité. Finalement la discussion fut close sur une décision demandant à la présidence du congrès la convocation d'une réunion scientifique spéciale, formée des savants les plus reconnus du monde, qui seraient appelés à traiter cette question.

La seconde conférence qui suscita de vifs débats fut celle du professeur Husmann (Hambourg), intitulée «*La place du romantisme dans l'histoire mondiale de la musique*». Le conférencier cita en détail les idées les plus importantes de l'esthétique de Hegel, les signes distinctifs les plus intéressants des époques artistiques, du symbolisme, du classicisme et du romantisme, à la base desquels il émit l'opinion que, depuis la musique grégorienne jusqu'à la dodécaphonie, l'histoire de la musique européenne n'est qu'une seule et grande époque: le romantisme. Il reje-

tait ainsi la division actuelle de l'histoire de la musique et en proposait une nouvelle, dont la mesure ne pouvait être selon lui qu'une mesure spécialement musicale. A son avis la borne la plus importante dans l'histoire de la musique est le passage de la tonalité tempérée à la pensée harmonique basée sur le système harmonique. En ce qui concerne une détermination plus exacte des époques, il ne fit aucune proposition. A l'une des séances de la section d'esthétique qui succéda à cette conférence, le professeur KNEPLER, transformant sa conférence originale en un exposé contradictoire, critiqua énergiquement les thèses de HUSMANN, en montrant les rapports étroits et l'influence réciproque constante de la musique et de la société, et en analysant les événements sociaux et politiques, les tendances et les contradictions du romantisme (en tant qu'«attitude intellectuelle»). A la séance de discussion de l'après-midi, on put connaître le point de vue de plusieurs autres professeurs: KELDIS (Union Soviétique), SICHRA (Tchécoslovaquie) et WIORA (Allemagne de l'Ouest). En général ils se montrèrent défavorables à la conception de HUSMANN, mais ils ajoutèrent en même temps de nombreux appoints à l'avis formulé par le professeur KNEPLER. Ils soulignèrent surtout le rôle que joua dans l'histoire de l'évolution du romantisme le motif de la déception, de la désillusion et du mécontentement qui se manifesta après la Grande Révolution de 1789, et ils démontrèrent avec énergie l'interpénétration des tentatives d'indépendance nationale et du romantisme, comme autant de phénomènes qui sont en liaison étroite avec l'appréciation du romantisme. La discussion resta ouverte, les représentants de l'histoire des conceptions ne pouvant naturellement pas concilier leur opinion avec les représentants du camp marxiste; même dans ce dernier l'accord ne put être établi dans maintes questions d'importance. Nous n'avons pu obtenir de réponse satisfaisante, mais nous avons acquis une certitude: c'est qu'il faudra encore beaucoup de recherches, de réflexion et de discussions, pour que la notion du romantisme puisse être élucidée par la science musicale.

Outre la conférence du professeur HUSMANN, plusieurs exposés intéressants furent faits au cours des séances plénières. Le professeur CHAILLEY (Paris) étudia le rôle de Chopin dans l'histoire de l'évolution de la langue musicale, des harmonies; le professeur WIORA (Kiel) parla des études et des préludes de Chopin, comme oeuvres cycliques, quant à la conférence du professeur I. BELZA, elle révéla les sources nationales de la musique de Chopin. BELZA démontra, dans l'oeuvre de Chopin, l'influence idéologique et émotive du mouvement d'indépendance polonais, et analysa avec une grande expertise le rapport étroit des morceaux de genre dits épico-héroïques (Ballade, Polonaise) avec la musique et la littérature polonaises contemporaines; il attira l'attention sur certains éléments concrets, d'origine populaire du style musical de Chopin et, pour finir, établissant un parallèle très intéressant entre l'évolution de Chopin et celle de Miczkiewitz, il démontra d'une manière fort concluante que les éléments nationaux de la musique de Chopin subsistèrent même pendant son émigration d'Europe occidentale, que, mieux encore, ils se renforcèrent, non seulement au sens de style, mais encore sur le plan idéologique et émotif.

Les membres du congrès consacrèrent une grande attention aux deux conférenciers polonais des séances plénières: Madame LOBACZEWSKA, professeur à l'université Jagellon de Cracovie, ainsi que le professeur CHOMINSKY de Varsovie. Mme Lobaczewska analysa très minutieusement la vie musicale en Pologne dans les décennies qui précédèrent l'entrée en scène de Chopin. Elle examina les rapports

de la pratique musicale urbaine et villageoise avec la musique populaire, et l'influence exercée par ces facteurs sur l'oeuvre de Chopin. Elle illustra ses assertions par de nombreux exemples musicaux, qui présentèrent réellement sous un jour nouveau les mazurkas, les polonaises et les valses de Chopin. Le professeur Chominsky plaça au centre de ses investigations les lois caractéristiques à l'histoire de l'évolution du style de Chopin. A son avis, la personnalité de Chopin se forme dès la *première période* du compositeur, celle de Varsovie, mais les classiques viennois d'une part et les traditions polonaises nationales d'autre part exercent encore sur ses oeuvres une influence très nette; dans les mazurkas et les polonaises de cette époque, il tend à réaliser la synthèse des formes classiques et des formes de danses nationales. Dans sa *deuxième période*, Chopin se libère de la contrainte des formes classiques, et tout en se réclamant des modèles classiques, il les traite dans un sens absolument nouveau et les remplit d'un contenu également tout différent; c'est à ce moment qu'il écrit les scherzos, les préludes et les ballades. Dans sa *troisième période*, Chopin tend à réaliser la synthèse nouvelle des genres nouveaux personnels qu'il cultive et des formes, des genres classiques (sonates, mazurkas, polonaises . . .) Cette période se caractérise encore par le retour aux thèmes populaires.

Le congrès, comme le souligna Zofia Lissa dans son discours de clôture, a donné de nombreux résultats nouveaux et a soulevé maints problèmes. C'est la première fois qu'on a examiné avec une précision scientifique et une méthode analytique le rôle de Chopin dans la formation du style des compositeurs impressionistes, postimpressionistes et expressionistes. C'est la première fois aussi qu'une tentative synthétique minutieuse a été faite pour enregistrer scientifiquement l'histoire de l'évolution du style de Chopin, du point de vue de l'harmonie et de la forme tout comme en ce qui concerne ses rapports avec le folklore. De nouveaux faits et données ont été mis au premier plan au sujet de l'influence exercée par Chopin sur d'autres compositeurs, ainsi que des influences musicales européennes ou polonaises subies par lui. C'est ainsi que, depuis ce congrès, l'effet de Field sur Chopin paraît de moindre importance, alors que l'attention se tourne plus intensément vers les rapports très négligés jusqu'à présent de l'oeuvre de Chopin avec les compositions de Bach, de Beethoven et surtout de Clementi. Plusieurs conférences ont présenté sous un jour nouveau, à propos de l'analyse de telle ou telle oeuvre de Chopin, les problèmes des formes si compliqués de la musique instrumentale européenne du XIXe siècle, particulièrement en ce qui concerne les cas confus mêlant des genres divers. Quant à nous, étrangers, nous avons été saisis en outre des résultats que la jeune science musicale polonaise a donnés en cherchant les antécédents, les ancêtres, les modèles du ton, des formes et des genres de caractère national de Chopin. Peu à peu il s'affirme dans ce cas comme dans d'autres que le novateur le plus génial part lui aussi de ce qui existe et, recueillant les enseignements de tous, aboutit à son style propre et original.

Je peux résumer comme suit l'enseignement le plus important du congrès: les musicologues ont beaucoup écrit, parlé, discuté sur Chopin, ils ont approché son oeuvre en partant de plusieurs côtés et de plusieurs points de vue, mais néanmoins cette grande personnalité nous donne toujours quelque chose de nouveau, sans jamais s'épuiser, comme une source lumineuse éternelle.

Internationale Musikwissenchaftliche Tagung zum Gedächtnis an Ferenc Erkel

Budapest, 23—30. September 1960

von
J. Breuer

Die 150. Wiederkehr der Geburt Ferenc Erkels wurde von ganzen musikliebenden Ungarn festlich begangen. Unsere Musikwissenschaft trug in würdiger Weise zu den Festlichkeiten bei, indem sie die neuesten Forschungen über den Schöpfer der ungarischen Nationaloper auf internationaler Ebene erörterte und auf Grund von Vorträgen ausländischer Musikwissenschaftler die inländische Entwicklung im Spiegel der Entstehung der Nationaloper der Nachbarländer untersuchte. Das internationale musikwissenschaftliche Treffen wurde vom Verband Ungarischer Musikkünstler organisiert. Auf Einladung des Verbandes nahmen 7 Referenten und 2 Beobachter aus osteuropäischen Ländern an der Tagung teil, um über die einschlägigen Forschungen ihrer Länder Bericht zu erstatten.

Die Tagungen fanden in der Woche vom 23. bis zum 30. September statt. Anläßlich der feierlichen Eröffnung hielt der Stellvertreter des Ministers für Bildungswesen, Gy. Aczél, eine Ansprache. Er sprach über die Bedeutung der Revolutionäre der Musik im vorigen Jahrhundert — Erkel, Smetana, Glinka, Mussorgski, Moniuszko — und forderte die zeitgenössischen Komponisten auf, im Geiste dieser großen Künstler zu wirken.

Zwei ungarische Teilnehmer, J. Maróthy und J. Ujfalussy befaßten sich mit Erkels Tätigkeit. Beide analysierten von verschiedenen Gesichtspunkten aus die Gründe, die die Teilung seines Schaffens in zwei Perioden verursachte. Einführend schilderte J. Maróthy die Entstehung der heroischen und lyrischen bürgerlichen Oper. Danach umriß er den gesellschaftlichen Hintergrund von Erkels Zeit und sprach über die Eigenarten seiner Musik, Dramaturgie und Intonation, die für seine zwei Schaffensperioden bezeichnend waren. J. Ujfalussy befaßte sich mit den Textbüchern der Erkel-Opern und sprach über die Art, wie der Komponist nach der Niederwerfung der Revolution von 1848—1849 die Textbücher »falsch interpretiert« und revolutionär gestaltet, während seine Zeitgenossen die Revolution verraten.

F. Bónis begann seinen Vortrag mit der Schilderung der Anfänge des ungarischen Opernwesens. Er sprach dann über die bei den Opern *Szép Ilonka* und *Álmos* und das Leben des Komponisten M. Mosonyi, eines Zeitgenossen F. Erkels. Gy. Kroó erörterte den Weg der revolutionären Oper von deren Anfängen bis zu Mussorgski.

Von den ausländischen Delegierten sprach L. W. Danilewitsch (Moskau) über die europäischen Beziehungen der großen »Fünf«. Seine Darlegungen beleuchteten das Problem von zwei Seiten: erstens verwies er auf die Meister, die den »Fünf« als Vorbild dienten, zweitens sprach er über die Komponisten, die unter dem Einfluß der revolutionären russischen Gruppe standen. Am Ende seines Vortrages wies er die Wirkung der fortschrittlichen Tradition in einigen sowjetischen Musikwerken nach. B. Karásek (Prag) untersuchte die Entstehung der tschechischen

Oper. Im Mittelpunkt seines Vortrages standen das musikalische Geschehen, das der Tätigkeit Smetanas voranging, und die Werke dieses Schöpfers der tschechischen Nationaloper. L. Čišek (Kaschau) behandelte in seiner Ansprache die Entstehung der slowakischen Nationaloper und stellte fest, daß die eigentliche slowakische Nationaloper, trotz ihrer langen Tradition in der Slowakei, erst durch den Komponisten Eu. Suchon ins Leben gerufen wurde. G. Knepler (Berlin) befaßte sich mit der Verbreitung der ungarischen Musikelemente in Europa.

St. Petrov (Sofia) berichtete über die Opernkunst seines Vaterlandes. Er analysierte die Ursachen, die der Entwicklung der bulgarischen Opernkultur im letzten Jahrhundert im Wege standen. Abschließend schilderte er die Tradition der volkstümlichen Musikspiele und sprach kurz über das hohe Niveau der Opernkunst im heutigen Bulgarien. J. Kanski (Warschau) gab eine Schilderung des Weges der polnischen Oper vom 17. Jahrhundert bis heute. St. Djuric-Klajn (Belgrad) hielt einen Vortrag über die Traditionen und die Entwicklung der Oper der Völker des heutigen Jugoslawiens.

Zum Abschluß des musikwissenschaftlichen Treffens faßte Akademiker Prof. B. Szabolcsi die Resultate folgendermaßen zusammen (wir zitieren die letzten Sätze seiner Rede):

»*Die Kunst Ferenc Erkels war die Stimme eines großen europäischen Chores, die ihren letzten und eigentlichen Sinn von der Gesamtheit dieses Chores erhielt. Erkels Kunst kann nur dann richtig begriffen werden, wenn ihre Rolle in der Einheit der mehrstimmigen Freiheitshymne der jungen, neuentstandenen befreiten Völker festgestellt sein wird. Bis es aber dahin kommt, darf das Wissen um die jetzt geklärten Beziehungen auch künftig nicht erblassen; unsere Verbundenheit muß auch auf diesem Gebiet bewußt und entschieden bleiben, damit die Hände, die zu einander fanden, sich nie wieder trennen.*«

RECENSIONES

Benjamin Rajeczky: Melodiarium Hungariae medii aevi. I. Hymni et sequentiae. Analyse des sources par Polycarpe Radó.

Budapest, 1956 (1957) Zeneműkiadó. LII., 344 p. (format oblong).

Nous désirons ici rendre compte d'un recueil de sources qui comble une lacune dans l'histoire de la musique hongroise, voire — européenne. «On publie dans ce volume, dit l'introduction, une collection de mélodies internationales qui furent chantées à coup sûr en Hongrie, se firent entendre en même temps que notre musique jusqu'ici inexplorée et résonnent peut-être, par certains éléments, même dans la musique populaire hongroise de nos jours.» Cet ouvrage est le premier recueil de sources *musicales* de Hongrie, qui non seulement peut concourir avec les meilleures publications européennes, mais les dépasse même sous certains rapports. Le premier recueil de texte de quelque envergure, le *Vetus Hymnarium ecclesiasticum Hungariae* parut en 1893 dans l'édition de J. Dankó. Dès cette époque aucun musicologue n'eut le courage d'entreprendre la mise au point des mélodies des textes publiés, alors qu'en ce temps-là les chercheurs avaient à leur disposition deux fois autant de mélodies et de sources que de nos jours. Depuis la publication de Dankó les listes du R. P. Polycarpe Radó (*Index codicum liturgicorum manu scriptorum Regni Hungariae*, Budapest 1941; *Répertoire hymnologique des manuscrits liturgiques dans les bibliothèques publiques de Hongrie*, Budapest 1945 et *Libri liturgici manu scripti bibliothecarum Hungariae, Tom 1. Libri liturgici manu scripti ad missam pertinentes*, Budapest 1947.) fournissaient les sources pour les musicologues aussi. Cependant celles-ci reflétaient la situation antérieure à la deuxième guerre mondiale; or, à la suite des destructions de cette guerre le nombre des manuscrits enregistrant des mélodies a diminué encore de quatre (R 28, 31, 34 et 72)[1] dont un très intéressant (R 72), le *Liber variorum cantionum* de la bibliothèque des Franciscains de Szombathely (sign. 6264), destiné aux religieuses prémontrées de Szeged, remontant au XVIe siècle, et un autre (R 9), omis dans l'introduction, l'Antiphonaire de la Cathédrale d'Esztergom, créé vers la fin du XVe siècle. A en juger par le deuxième volume conservé de cet Antiphonaire, où l'on peut relever parmi les saints hongrois Étienne et Émeric, il est permis de conclure à la perte d'un office de Saint Ladislas.

Dès lors cette publication monumentale est la première en son genre au point de vue musicographique et l'introduction, en alléguant la cause de la musicologie hongroise, remplit une mission qui est un élément indispensable de la musicologie comparée. (Il est à noter que l'exécution technique du recueil est également remarquable, les têtes artisti-

[1] Sigles du P. Radó utilisés dans le volume actuel et dans ses publications antérieures.

quement dessinées sont l'ouvrage de M. Hugo Dombay.)

Ceci devient parfaitement clair si l'on prend en main le gros volume récemment publié à l'étranger sous les titre de *Monumenta Monodica Medii Aevi.*[2] Il est évident que le groupe de sources provinciales de Hongrie n'apporte pas de nouvelles créations hymniques, toutefois ce volume est un avertissement aux rédacteurs des publications de ce genre: les cloîtres d'Autriche n'étaient pas les derniers foyers de la culture aux confins de l'Ouest sur la carte de l'Europe médiévale. Le recueil du R. P. Rajeczky en effet témoigne d'une culture musicale florissante en Hongrie dès avant le règne du roi Mathias. Il est, en outre, d'une haute importance pour les recherches de musique folklorique qui se sont intensifiées ces temps derniers: «. . . tout travail préparatoire fait défaut concernant le problème extrêmement complexe de l'influence grégorienne»,[3] écrit Z. Kodály en 1937, mais «. . . la voie de la formation de la musique hongroise ne pouvait être autre que celle de la langue, c'est-à-dire du peuple. Où que passât le peuple, dans son ascension, il emmena sa musique et tout ce qui faisait sentir son influence sur la langue, agissait sans doute sur la musique aussi».[4]

Pour les détails de l'ouvrage, nous devons parler en premier lieu de son excellente composition, ensuite nous en examinerons la matière: les mélodies présentées.

Avant les mélodies, le R. P. Radó, résumant ses ouvrages antérieurs, élucide la question des sources, tout en suivant le numérotage du Répertoire hymnologique. En plus d'un résumé formel tenant compte des rapports avec la musique hongroise, il donne quelques renseignements bibliographiques et des indications détaillées de la provenance du manuscrit en question, de son ancien propriétaire.

Ici nous devons constater non sans regret que les auteurs ont conservé l'usage des cotes anciennes: en effet, depuis la séparation en 1952 du Musée National et de la Bibliothèque Nationale Széchényi, les cotes «Nemz. Muz. c. l. m. ae.» ne sont plus en usage, ils doivent être remplacés par la formule suivante: Orsz. Széchényi Könyvtár (O. Sz. K.) c. l. m. ae. (Il convient de noter que l'ouvrage était achevé dès 1952 et depuis ce temps les auteurs avaient peu de possibilités d'effectuer des corrections.)

L'analyse des sources est suivie de la liste alphabétique des hymnes et séquences. Après les *incipit* l'auteur indique le numéro du *Repertorium Hymnologicum* de Chevalier, ensuite l'affectation liturgique de la pièce (pour les hymnes leur place dans l'office du jour), enfin les sigles des sources expliquées par R. P. Radó. (Les gros caractères relèvent les pièces accompagnées de mélodies.)

Le chapitre des textes est suivi de celui des mélodies. Leur disposition est tout à fait originale: on y trouve une collection de mélodies de haut intérêt musicographique rangée selon le principe d'un catalogue qui a fait ses preuves dans les volumes parus jusqu'à présent dans la *Bibliothèque de la Musique Populaire Hongroise* et s'avère valable aussi sous le rapport de ces mélodies médiévales. Voici l'essentiel de cette méthode pour notre recueil:

I. Les *hymnes* sont classés
selon le nombre des syllabes,
d'après les syllabes finales et
le nombre des vers,
arrangés en strophes de deux, trois ou quatre vers, sur le modèle des strophes usitées dans la poésie hongroise.

[2] Stäblein, B.: *Monumenta Monodica Medii Aevi. Bd. I. Hymnen. Kassel und Basel 1956, Bärenreiter.*
[3] Kodály, Z.: *A magyar népzene. Bp. 1937, Egyetemi ny. 47 p.* (La musique populaire hongroise).
Kodály, Z.: op. cit. p. 15.

II. Les *séquences* sont divisées en
séquences non-rimées (ancien style)
celles non-rimées mêlées de quelques vers rimés (époque formant transition)
séquences rimées (dans l'ordre des incipit).

Les auteurs essaient de relever — précisément à cause du caractère provincial — toutes les variantes, voilà pourquoi ils citent les strophes des séquences souvent une à une et non deux par deux. Les mélodies sont complétées par un système d'index qui forme encore un chapitre remarquablement composé de notre recueil:

index des strophes
index des ambitus
listes des mélodies de séquence.

Les *index des strophes* sont divisés en plusieurs rubriques. La première indique le nombre des syllabes, la deuxième les cadences (celles des trois premiers vers, dans un ordre progressant de bas en haut, la finale étant prise pour 1), la troisième la structure formelle de la pièce p. ex. A A B A, la quatrième la cote, etc.

L'*index des ambitus* est groupé dans un ordre de deux, de trois et de quatre vers à partir de la ligne de la tonique. Il offre un coup d'oeil lucide sur les mélodies ascendantes, descendantes et bombées.

La *liste des mélodies de séquence* offre un tableau récapitulatif des datations d'une mélodie dans les sources et les publications. — Les notes terminant le livre donnent un résumé bref de l'histoire des hymnes et séquences, des notations concernant les mélodies avec le numéro exact de la page du manuscrit, un aperçu sur les groupes de style, des remarques sur la formation des mélodies en pays hongrois et sur leurs rapports de structure avec certaines chansons populaires, enfin une liste alphabétique des mélodies hymniques.

Désireux de représenter le rapport de nos mélodies aux variantes germaniques et romanes, les auteurs du recueil, loin de se borner à imprimer les mélodies inscrites dans les manuscrits hongrois, reproduisent celles des manuscrits d'origine étrangère qui se trouvent actuellement sur le territoire de la Hongrie.

Du moyen âge hongrois on trouve la matière de 76 manuscrits; 47 sont de provenance allemande, 5 de provenance française, 2 d'origine tchèque, 3 d'origine polonaise, 6 de provenance italienne, 1 de provancne espagnole et 8 d'origine incertaine. Ces multiples provenances sur le territoire de notre pays jettent une lumière caractéristique sur la culture musicale universelle et avancée de l'époque avant le règne de Mathias; en parcourant la liste des auteurs d'hymnes, on constate que de nombreux hymnographes européens y sont représentés: dans le recueil figurent 18 hymnes ambrosiens, 5 hymnes de Prudence (Espagne), 2 de Sedulius (Rome), 3 de Venantius Fortunatus (Italie du Nord), 18 sont datés du VIIIe ou du IXe siècle, 9 proviennent de sources de Trier, mais les hymnographes postmillénaires ne font pas défaut non plus: on rencontre le nom d'Herbert von Rothenberg, de Saint Thomas d'Aquin et même quelques hymnes postérieurs, datés du XIVe siècle. Tout ceci permet d'insister sur l'origine médiévale de «l'ancien *huit* hongrois» qui, donnant lieu, sous l'influence du diamètre iambique ambrosien, à l'emprise de l'«ars rythmica» gagna un rôle déterminatif en versification hongroise. Les mélodies de ces *huit* sont uniformément syllabiques, ont un petit *ambitus* et se présentent très souvent dans le style pentatonique. — L'examen de quelques pièces n'appartenant pas aux hymnes généralement répandus en Europe, donne sujet à des observations intéressantes. Disposant déjà du Ier tome de *Monu-*

menta Monodica Mediae Aevi de STÄBLEIN, nous sommes à même d'indiquer quelques affinités: les hymnes n'ayant subsisté qu'avec une ou deux mélodies dans toute la littérature musicale de l'Europe et les variantes existant en Hongrie de ceux-là renvoient, en grande partie, à des sources d'Italie du Nord et de France. Par exemple la mélodie de l'hymne de Saint Étienne avec l'incipit *Gaude mater Hungaria* (son modèle est le *Gaude, mater ecclesia, laetam agens memoriam ...*, hymne de l'office des Dominicains) a été conservée dans deux manuscrits provenant du Nord de la Hongrie (R 81, 132); cet hymne était chanté en Pologne avec l'incipit *Gaude mater Polonia*, et sa plus ancienne source est française: le «Gros livre» (vers 1250) du monastère Saint-Jacques de Paris.

Comme nous avons lu dans l'introduction, le but principal de la systématisation des mélodies publiées est la révélation de la structure strophique des mélodies liturgiques rimées du moyen âge pour la littérature musicale de Hongrie ce qui n'est pas sans conséquence pour le style populaire. «Dans le sens positif cette systématisation jette une grande lumière sur la versification de la strophe hongroise du nouveau type (et sur les anciennes strophes aussi, dans une certaine mesure); d'autre part elle met en garde les hypothèses qui recommandent de considérer certaines particularités structurales comme venant de groupes de mélodies exclusivement orientales; en outre cette riche collection de mélodies contredit l'impression qui s'était peu à peu formée dans l'opinion publique à la suite des résultats musicographiques obtenus jusqu'ici, qui veut que seule la musique ait fait défaut à côté des arts et des lettres de Hongrie dans leur marche parallèle aux courants occidentaux à la fin du moyen âge.»

A ce point de vue le catalogue des strophes facilite l'analyse. La rubrique de la structure formelle permet de constater un pourcentage intéressant: près de 24% des hymnes publiés présentent la forme répétitive. Si presque un quart de nos hymnes sont revêtus de cette structure, il est permis de conclure que cette caractéristique de nos chansons populaires n'est pas due uniquement à l'influence de la musique populaire européenne qui se faisait sentir à partir du XVIe siècle, mais aussi — de même que nos anciennes métriques — à l'effet de la littérature hymnique du moyen âge.

Z. FALVY

Béla Bartóks Sammlung slowakischer Volkslieder: Slovenské L'udové Piesne

(Band I.)[1]

Das Interesse für slowakische Volksmusik kann sich in Ungarn auf eine mehr als hundertjährige Tradition berufen. Der Lehrer L. FÜREDY veröffentlichte schon 1837 eine Sammlung slowakischer Volkslieder,[2] Ende des XIX. Jahrhunderts erschien in ungarischem Verlag eine Klavierbearbeitung einiger Melodien der damals herausgegebenen

[1] *Slowakische Volkslieder*, aufgezeichnet und systematisiert von B. BARTÓK. Academia Scientiarum Slovaca. Bratislava, 1959. Bd. I.-Einleitung von Oskár *Elschek*. Vorwort und Erläuterungen slowakisch und deutsch, mit kurzer Zusammenfassung in ungarischer, russischer, englischer und französischer Sprache. 421 Melodien mit Varianten. 752 Seiten.

[2] *Národni | Nápěwy ku Zpěwankam | výdaným od | Jana Kollára | Do not pro klawir usporàdané | porádkem w oban djlech zachowanym od Wladislawa Füredyho w Pešti swazek 1. tistené we Wjdni 1837.* — Mit 25 Melodien. (Gefl. Mitteilung von Prof. Z. Kodály.)

Slovenské Spevy, und die erste folkloristische Tätigkeit des jungen Zoltán Kodály war um 1900 eben die Sammlung slowakischer Volkslieder in Trnava—Tyrnau und Umgegend. Béla Bartók, von dessen großer slowakischer Volksliedersammlung soeben der erste Band durch die Slowakische Akademie der Wissenschaften in der sorgfältigen, verdienstvollen Redaktion von Oskár Elschek veröffentlicht wurde, beschäftigte sich zeitlebens mit Liebe und Hingabe mit dem Sammeln und Ordnen von slowakischen Volksliedern. Die Schönheit und der Reichtum dieser Volksmusik fesselten ihn von Jugend an und lange vor der Veröffentlichung seiner folkloristischen Ergebnisse wurde die musikliebende Jugend Ungarns durch die zwei Hefte seiner meisterhaften Bearbeitungen in der Serie »*Für Kinder*« (Heft 3—4) mit dieser reichhaltigen Melodiewelt vertraut. Heute ist es schon klar zu sehen: einer der größten Musiker der Zeit war hier einer der schönsten Volksmusiken Europas begegnet.

1906 begann Bartók gleichzeitig mit der Sammlung ungarischer Volkslieder auch slowakische Lieder niederzuschreiben und setzte diese Arbeit bis 1918 fort: das Ergebnis waren 1600 Melodietypen, zum Großteil mit vielen Varianten, wobei die Gesamtzahl der Melodien etwa 3000 betrug. Die Sichtung nicht nur des eigenen, sondern des gesamten bis dahin veröffentlichten Materials slowakischer, tschechischer und mährischer Volksliedersammlungen nahm weitere zehn Jahre in Anspruch. 1928 befand sich das Manuskript des gesamten, auf drei Bände geplanten Werkes im Besitz des Verlages Matica Slovenská. Warum die Veröffentlichung so lange auf sich warten ließ, erhellt der von einigen Jahren herausgegebene Briefwechsel des Komponisten.

Das Vorwort zu diesem Werk verfaßte Bartók 1923 und legte darin sein System dar. Es ist mit jener Systematik, die er bei dem ungarischen Material befolgte, überaus verwandt. Wir wissen, daß er keines dieser Systeme für endgültig betrachtete, sondern sie weiterzuentwickeln gedachte. Das neuere System der ungarischen Lieder blieb Manuskript und über das der slowakischen Lieder wissen wir nicht mehr, als in seinen Aufsätzen »*Szlovák népzene*« (Slowakische Volksmusik, Zenei Lexikon II., 1931) und »*Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje*« (Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker) erwähnt wird. In diesen Schriften greift Bartók aus der Gesamtheit der Volkslieder eine bestimmte Gruppe von Hirtenliedern *(valaská*, bzw. *detvanská)*, sowie einige an bestimmte Anlässe gebundene Liedertypen (Wiegen-, Heuernte-, Schnitter-, Johannistags- und Hochzeitslieder) heraus, die gegenüber den übrigen als »autochtone slowakische Bildungen zu betrachten sind«. Natürlich beschäftigt den heutigen nicht-slowakischen Forscher auch die andere Seite des Problems: die Untersuchung der Frage nämlich, was in dieser Musik nicht slowakisch ist, was sich auch anderswo findet, ohne aber organischer Bestandteil einer anderen Volksmusik zu sein. Daß Bartók sich dieses Problems sehr wohl bewußt und darauf bedacht war, ersehen wir aus seinen Eintragungen am Rande der Sammlungen slowakischer und mährischer Volkslieder, die sich in seinem Besitz befanden (zur Zeit in der Bibliothek des Bartókschen Nachlasses). Von diesen Eintragungen wollen wir hier einige anführen und sie mit unseren eigenen Aufzeichnungen, bzw. den Angaben der Quellen ergänzen. In der vorliegenden Veröffentlichung wurden nämlich diese Bemerkungen bedauerlicherweise nicht berücksichtigt.

Zu Nr. 278 (es ist die Nummer des

Liedes im vorliegenden Band). Die Melodie wird in zwei Varianten veröffentlicht, auf zwei Varianten bei Bartoš (II. 629, III. 1495) wird verwiesen; von anderen, vor allem von ihrer Verbreitung vor 1900 fehlt jede Andeutung. Und doch war dieses Lied *(Káka tövén költ a ruca)* in Ungarn eines der meist verbreiteten Lieder, von dem wir unzählige (volkstümliche) Niederschriften im Manuskript besitzen und das auch häufig gedruckt wurde: Mátray (1852) 16; im Volksstück *A cigány* (Der Zigeuner, 1853), in der Sammlung von Színi (1865) 43, usw.; außerdem hat es auch Liszt in seine VIII. ungarische Rapsodie eingefügt.

Nr. 299. Steht im slowakischen Material ohne Varianten. Desto bekannter ist es in Ungarn, obschon es keine ungarische Prägung aufweist. In instrumentaler Form erschien es bereits 1861 (M. Konkoly Thege: *Ilonka-csárdás*). Mit Text *(Gyere be rózsám, gyere be)* veröffentlicht bei Limbay (1879) 83. Im Volksmund kommt es häufig mit Texten des Zu-Paaren-Singens vor. Bei den Städtern ist es neuerdings mit dem Text *Hajmási Péter, Hajmási Pál* zu einem gesungenen Gesellschaftsspiel geworden.

Nr. 372. Das berühmte Lied *Cserebogár, sárga cserebogár,* das schon Petőfi (1823—1849) als ungarisches Wiegenlied in einem seiner schönsten Gedichte *(Szülőföldemen* [Meine Heimat]) verewigte. Seit dem Anfang des vergangenen Jahrhunderts ist dieses Lied in ganz Ungarn in Stadt und Dorf gleicherweise verbreitet, und es gibt kaum eine Sammlung, die es nicht erwähnte.

Fand Bartók es für angebracht,[3] bei drei Liedern (352, 419, 420) zu bemerken: »auch auf ungarischem Sprachgebiet verbreitet«, ja sogar »vielleicht noch mehr«, »allgemein verbreitet«, so meinen wir dies im weiteren fortsetzen zu dürfen.

Nr. 137. *Öreg vagyok már én* — Kodály: *A magyar népzene* (Die ungarische Volksmusik). 1952. Nr. 270.

Nr. 141. *Két szál pünkösdrózsa* — Kodály, a. a. O. Nr. 226.

Nr. 195. *Túri vásár sátor nélkül* — Der Band erwähnt weder slowakisch-mährische, noch ungarische Varianten. Mährische Varianten bei Bartoš, III. 282, 352; ungarische Variante bei Szunyoghné, Nr. 335, usw.

Nr. 291. *Debrecenbe kéne menni* — ist ein Schlager seit dem Volksstück *Strike* (1871). E. Nagy *(Várad—Pest—Párizs.* 1956. S. 278) erwähnt ein Gelage, bei dem der Zigeuner dieses Lied mit einem anderen abwechselnd die ganze Nacht spielte.

Nr. 293. *Tegnapelőtt csütörtökön* — schon bei J. Németh: *Sárga uborka* (Gelbe Gurke) 1871. Auch heute im ganzen Land verbreitet, vgl. *A Magyar Népzene Tára* (des weiteren MNT — Sammlung der ungarischen Volksmusik). IV. 730—796.

Nr. 301. *Cinege madár, kis madár* — MNT IV. 429—454.

Nr. 307. *Pünkösd napján születtem* —

[3] Wir dürfen nicht vergessen, daß vorliegender Band einen besonderen Fall der »nach dem Ableben des Verfassers erschienenen Werke« darstellt. Seit der Abfassung sind 40 Jahre vergangen, unterdessen kam es zu einem Weltkrieg. Das Sammelwerk ging nur bis zum Jahre 1935 durch die Hände von fünf Redakteuren (M. *Ruppeldt*, V. *Figuš-Bystrý*, *J. Valaštan-Dolinský*, *I. Ballo*, *L. Novák*). In dem von *L. Burlas* gesammelten tschechoslowakischen Abschnitt von Bartóks Briefen (III. Band S. 223) lesen wir, daß im Namen der Matica von Bartók verlangt wurde, die »ungarischen Lieder neuen Stils aus seiner Sammlung auszulassen«. Bartók wies dies als ein unwissenschaftliches Ansinnen zurück. Nach der Meinung der Mitarbeiter des Folklore-Instituts zu Brastislava, bestand ihre schwierigste Aufgabe darin, aus den verschiedenen Eintragungen von fremder und unbekannter Hand den ursprünglichen Text von Bartóks Anmerkungen herauszuschälen. (Mitteilung von *Gy. Szomjas-Schiffert.*) Außerdem hörte sich Bartók seine Aufnahmen von slowakischer Volksmusik im letzten Sommer, in dem er sich in der Heimat aufhielt, noch einmal an. An den früheren Niederschriften hat er dann noch sehr viel geändert. Das revidierte Exemplar des Manuskriptes nahm er nach Amerika mit.

F. Patikárus: *Kajtori emlék* (Erinnerung von Kajtor, 1855).

Nr. 325. *János bácsi, dudáljon kend* — Kodály: *Iskolai Énekgyűjtemény*, Nr. 394.

Nr. 326a. *Ég a kunyhó, ropog a nád* — seit 1833 (Szerdahelyi: Tündérkastély [Feenschloß]) im ganzen Land bekannt.

Nr. 367. *Tarka legyen a babutka tolla* — MNT III/A. 745—769.

Nr. 371. *Ez a kislány megy a kútra* — im Volksstück *A falu rossza* (Der Dorflümmel, 1875), MNT IV. 428, usw.

Zu 390. *A Patkó nótája* (Patkós Lied) *(Cifra csárda)*. Limbay 166, MNT III/B 140.

Im ungarischen Sprachgebiet sind mit ungarischem Text noch die folgenden Lieder allgemein bekannt: Nr. 251 *(Bazsa Mári libája)*, 272 *(Jaj de szépen muzsikálnak)*, 279 *(Lefelé folyik a Tisza)*, 369 *(A falu nagyon be van kerítve)*, 374 *(Sír a kislány a Balaton partján)*, 408 *(Sújt az átok, mert szerettelek)*. Und so könnten wir diese Aufzählung noch fortsetzen.

Besonders stechen unter den Volksliedern drei städtische, auffallend fremde Melodien ab: Nr. 226 ist im Ungarischen mit den Worten *Trom-trom-trom-trom trombitás* beginnend bekannt (von H. Darewsky verfaßt), 238 ist der Schlager einer englischen Wanderkomödiantengruppe aus den Jahren um 1893 *(Tra-ra-ra bum deay)*, 298 ist ein Walzer aus Lehárs Operette *Der Graf von Luxemburg*. Nun ist ein Volk tatsächlich desto empfänglicher für fremde Besonderheiten, je musikalischer veranlagt es ist. Auch die ungarischen Sekler bezeugen für die Entlehnung von musikalischen Besonderheiten ein reges Interesse. Doch darf man diese Melodien nicht zum Hauptstamm der Musik eines Volkes zählen. Bartók äußerte in seinem am 16. Mai 1928 an die Matica geschriebenen Brief den Wunsch, daß dem Bande »von den Melodien fremder Herkunft« ein besonderer Anhang beigefügt werde. Der Verlag stellt dies für den abschließenden Band des großen Werkes in Aussicht. Doch wäre schon in den Anmerkungen des vorliegenden Bandes ein Hinweis am Platz gewesen.

Die musikalische Anordnung des Bandes ist gut zu überblicken. Hier wurden die Lieder aufgenommen, deren Strophen aus vier Zeilen von gleicher Silbenzahl bestehen. (Die mit verschiedenen Zeilen sollen den zweiten Band bilden.) Am Anfang stehen die Lieder mit fünfsilbigen Zeilen, zuletzt folgen die mit fünfzehn Silben (Zeilen mit einer größeren Silbenanzahl gibt es nicht), und zwischendurch sind die übrigen Lieder eingereiht. Auch innerhalb der einzelnen Gruppen wäre die Anordnung ziemlich übersichtlich (Parlando-Lieder nach Kadenzenordnung, die übrigen nach Rhythmusformeln), würde diese Anordnung nicht ständig von dem — im übrigen zu begrüßenden — Prinzip durchkreuzt, die zusammengehörenden Varianten mit Beseitigung eines jeden anderen Prinzips der Systematisierung nacheinander anzuführen.

Sehen wir ein Beispiel:

Unsere bevorzugte Melodie ist das Heuernte-Lied aus Hiadel (Bartók: *Négy tót népdal vegyeskarra zongorával* [Vier slowakische Volkslieder für gemischten Chor mit Klavierbegleitung]). Der Leser kann es auch an drei Stellen suchen, ohne es zu finden. Nun ist hier folgendes zu beachten: 1. Der Text lautet bei Bartók: *Na holi, na holi*, im Verzeichnis der Liedertexte finden wir drei Lieder mit diesen Anfangsworten, doch keines ist das unsrige. — 2. Das Lied hat einen genau angegebenen Rhythmus, mit dem Vermerk des Taktes (5/8), so daß wir es im Abschnitt 2β und 2γ suchen: doch fehlt es auch hier. — 3. Obschon die Melodie auf Grund der Chorbearbeitung keineswegs

eine Parlando-Melodie ist, schlagen wir nun bei dieser Gruppe nach (2 *a*), und hier finden wir es. Zuerst stört uns zwar, daß alle Melodien mit der Hauptkadenz VII mit 7 angegeben sind. Schließlich finden wir sie am Ende der Variantengruppe einer Melodie (Kadenzen: 1 [1] 4) unter 15f. NB. Die Kadenzen unserer Melodie sind 1 [1] 1.

Systeme mögen sich ändern, der Index ist »zeitlos«. Es ist eine höchst wichtige Aufgabe des Verlages, das Sammelwerk mit allerlei guten Indexen zu versehen. Der Mangel eines solchen Verzeichnisses macht auch den ungarischen Lesern zu schaffen: in Bartóks ungarischem Buch *A magyar népdal* (Das ungarische Volkslied, 1924) fehlt das Verzeichnis der Liedertexte. Im slowakischen Band ist es vorhanden (das zuvor erwähnte Lied wurde vom Verfasser bei der Bearbeitung für Chor textlich verändert, so daß wir es deshalb nicht auffinden konnten), doch fehlt auch hier ein Universalindex der Kadenzen.

Im Vorwort lesen wir, daß Bartók einzelne Textworte und Silben als Ergänzungssilben behandelte, sie nicht einmal der Silbenzahl zurechnete und diese durch kursiven Satz angeben wollte. Dieser kursive Satz fehlt im vorliegenden Band und ist durch Unterstreichung ersetzt.

In Bartóks Manuskript (vgl. die Fotokopien im Band der Briefe) beginnt jede Textzeile mit großen Anfangsbuchstaben. In einem seiner Briefe (vom 19. Juni 1931) wünscht er entschieden, daß man unter der Melodie »am Anfang der Verszeilen immer große Buchstaben setzen möge«. Besonders wichtig ist dies in einer Veröffentlichung wo zwei oder mehr Melodiezeilen in eine gedruckte Zeile kommen. Dem Wunsch Bartóks wurde nicht entsprochen und sein Text umgeschrieben. Zwar vermerkt Bartók durch Angabe der Kadenzzahl das Ende der Zeilen, doch gehen diese Zahlenangaben unter der Hand der Abschreiber leicht verloren. So führt z. B. Kresanek in seiner Besprechung (Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, 1956. 5. 51.) mehrere Melodien aus dem vorliegenden Bande an, ohne den Zeilenanfang oder das Zeilenende zu verzeichnen. Wo Bartók die Struktur des Liedes unmißverständlich festgestellt hat, läßt uns diese Veröffentlichung im Zweifel.

Gegen eine andere Umschreibung des Textes hat sich schon Bartók selbst verwahrt. »Weshalb wurden die Kurzformen und Koseformen der Taufnamen geändert? Diese Volksliedausgabe ist ja schließlich und gottseidank kein behördliches Protokoll, sondern eine folkloristische Veröffentlichung; nun ist es aber von folkloristischem Standpunkte aus ein interessanter Beitrag, auch die in diesen Gegenden üblichen Koseformen der Taufnamen zu kennen. Ula Randová wurde eben »Ula« genannt und nicht Julia; Liza Vajdová wurde »Liza« und nicht Alžbeta (was — wie ich glaube — in Dörfern gar nicht vorkommt!) genannt. Ich bitte Sie, diese Frage zu erwägen und zu entscheiden. Solche städtische und starre Formen wie »Alžbeta« und »Julia« sehen in einer folkloristischen Veröffentlichung sehr unangenehm aus. — Auch die 18jährige Strelcová (in Hiadel) wurde »Zuza« und nicht Zuzana genannt usw.!« (Brief vom 12. Juli 1933.)

Bartók gedachte — wie er in seinen Briefen darauf öfters zurückkommt — sein Werk nur in einer Weltsprache, d. h. französisch, englisch oder deutsch erscheinen zu lassen. Von einer ungarischen Veröffentlichung war gar nicht die Rede. Es ist das Zeichen einer besonders verbindenden Zuvorkommenheit der Redaktion, daß sie auch eine ungarische Zusammenfassung (leider in nicht ganz einwandfreier Übersetzung)

dem Bande beigaben. Gerne hätten wir auch die Fotos der Sänger (Bartók erwähnt in seinem Brief ihre »eigenhändig verfertigten Fotografien«) und eine Landkarte als Beilagen begrüßt. Wir wollen hoffen, daß der abschließende Band sie enthalten wird.

*

Schließlich sei dafür gedankt, daß — rund 50 Jahre nach dem Beginn der Arbeit (BARTÓK bot 400 von ihm gesammelte Lieder schon 1910 dem slowakischen Verlag unentgeltlich an) — der erste Band des großen Werkes erschienen ist. Es ist eine rechte Freude, ein rechter Stolz der gesamten Volksmusikforschung, der slowakischen Kultur, und besonders freut es uns, Ungarn.

In seinem Vorwort schreibt BARTÓK darüber, daß zur wissenschaftlichen Untersuchung der ungarischen Volksmusik eingehende Kenntnisse über die Volksmusik der Nachbarvölker, vor allem die der Slowaken unentbehrlich wären. Leider sind uns die »Kartons« seiner Systematisierung nicht erhalten geblieben, bzw. nicht in unserem Besitz, so daß wir auf die Veröffentlichung seiner slowakischen Sammlung auch in Hinsicht der Vergleichung mit dem ungarischen Material sehnlichst warten mußten bzw. warten müssen. Die Melodien des vorliegenden Bandes können wir vor allem mit den bisher erschienenen Bänden der *Magyar Népzene Tára* (Sammlung der Ungarischen Volksmusik) vergleichen, die die Lieder von Volksbräuchen enthalten. Wer den Band II *Jeles Napok* (Festtage) durchblättert, wird finden, daß fast jeder Volksbrauch sein besonderes Lied hat, dem mehr oder minder besondere Melodien eigen sind. Nur P. Járdányi hat — im Zusammenhang mit Liedern des Zu-Paaren-Singens — einige Melodien gefunden, die auch zu mehreren Volksbräuchen gehören, bzw. typische zeremonielle Melodien sind. Im slowakischen Band finden wir etwas ähnliches: solche Lieder sind Nr. 14, 15, 21, 22, 35 und 41 (alle sechssilbig), von denen die meisten Heuernte-Lieder sind, jedoch mit anderem Text in ihren Varianten auch als Schnitterlieder, Johannistagslieder, Hochzeitslieder und Wiegenlieder vorkommen (im letzten Fall steht vor den Melodien *uspávanka;* die Zeichenerklärung übersetzt die Wendung *pri kolisani* [= Wiegenlied], die jedoch vor den Liedern nicht vermerkt wird).

Wie verhält es sich nun in dieser Hinsicht mit den übrigen Volksbräuchen? Eignen den Bräuchen besondere, typische Lieder? Auf diese und noch viele anderen Fragen erhoffen wir nach dem Erscheinen des Gesamtwerkes Antwort zu erhalten. Und dieses Ereignis dürfte die Gelegenheit bieten zu einer umfassenden Untersuchung, zur Klarstellung eines Problems, das bisher schon in Bartóks Schriften immer wieder auftauchte, aber niemals so kühn, so weitgehend gefaßt, wie hier: nämlich das Problem der Variante. Ist eine Melodie die Variante einer anderen? Und wenn ja, warum? Und wenn nicht, warum nicht? Können die Hunderte von Melodien überhaupt als Varianten aufgefaßt werden? Können wir bezüglich dieses Problems eine Klärung herbeiführen, so hat es sich allein schon dadurch der Mühe gelohnt, die bei der Drucklegung und Veröffentlichung dieses Bandes von allen Mitarbeitern aufgeboten wurde.

GY. KERÉNYI

II. UNGARISCHE MUSIKWISSENSCHAFTLICHE KONFERENZ ZU EHREN VON FERENC LISZT UND BÉLA BARTÓK

Budapest, 25—30. September 1961

Die Ungarische Akademie der Wissenschaften veranstaltet ihre II. musikwissenschaftliche Konferenz anläßlich der 150 Jahreswende der Geburt von Ferenc Liszt und der 80. Jahreswende der Geburt von Béla Bartók.

Die Sitzungen werden in zwei paralellen Sektionen abgehalten. Die erste befaßt sich mit dem Werk von Liszt, während an der zweiten Sektion das Oeuvre von Bartók besprochen wird.

I.

1. Die Liszt-Biographie
2. Liszt und die nationalen Musikkulturen
3. Stilanalyse der Liszt-Werke
4. Die Einwirkung der Kunst von Liszt auf die zeitgenössische und spätere europäische Musik
5. Die Liszt-Philologie
6. Liszt und die Musik der Völker
7. Liszt als Schriftsteller — Liszt in der Literatur

II.

1. Die Bartók-Biographie
2. Stilanalyse der Bartók-Werke
3. Bartók und der Realismus
4. Die Bartók-Interpretation
5. Bartók als Interpretator
6. Die Bartók-Philologie
7. Bartók als Folklorist
8. Bartók und die Musik der Völker
9. Bartók als Schriftsteller (Korrespondenz etc.)
10. Bartók als Kritiker
11. Bartók und sein Publikum
12. Bartók und die volkstümliche Richtung

Im Laufe der Konferenz werden die drei Bühnenwerke von Béla Bartók im Staatsopernhaus aufgeführt, außerdem können sich die Konferenzgäste auch an den Veranstaltungen der BUDAPESTER MUSIKWOCHEN 1961 beteiligen. An zwei Ausflügen bietet sich weiterhin die Gelegenheit das Schloß Brunswik in Martonvásár und Tihany am Plattensee zu besichtigen.

Die Teilnehmergebühr beträgt 8 USA Dollar und ist auf das Konto des Reisebüros IBUSZ (Ung. Nationalbank.) zu Gunsten der »Musikwissenschaftlichen Liszt—Bartók Konferenz« zu überweisen.

Unterkunft und Verpflegung von 7.90 bis 11.60 Dollar pro Tag. Der Ausflug nach Martonvásár ist in der Teilnehmergebühr inbegriffen, die Kosten des Ausflugs nach Tihany betragen 10 Dollar.

Die Anmeldungen und die Ankündigung der Referate bitten wir an das Sekretariat der Konferenz einzusenden.

SEKRETARIAT DER LISZT—BARTÓK
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN KONFERENZ
Budapest, V. Nádor u. 7. III. 338.

II. HUNGARIAN MUSICOLOGICAL CONFERENCE IN HONOUR OF FERENC LISZT AND BÉLA BARTÓK

Budapest, Sept. 25—30, 1961

The II. Musicological Conference is to be held under the auspices of the Hungarian Academy of Sciences and wishes to commemorate the anniversary of Ferenc Liszt's and Béla Bartók's birth, occurred 150 and 80 years ago, respectively.

Accordingly, the Conference shall be held in two parallel sections, discussing the oeuvre of the two great musicians separately.

Section I.

1. Liszt's biography.
2. Liszt and the national aspects of musical culture.
3. Analysis of Liszt's musical style.
4. Liszt's influence upon contemporary and later European music.
5. Liszt-Philology.
6. Liszt and the folk-music.
7. Liszt the writer; Liszt in literature.

Section II.

1. Bartók's biography.
2. Analysis of Bartók's musical style.
3. Bartók and realism.
4. Interpretation of Bartók's works.
5. Bartók the virtuoso.
6. Bartók-Philology.
7. Bartók the folklorist.
8. Bartók and the folk-music.
9. Bartók the writer (correspondence, etc.).
10. Bartók the critic.
11. Bartók and his public.
12. Bartók and the popular tendencies.

During the period of the Conference, musical events will include the performance of Bartók's three scenic works at the Opera, as well as the Budapest Music Festival 1961, with a series of concerts and recitals.

Excursions are planned to Martonvásár, to visit the manor-house of the Brunswik-family (the expenses of this trip being included in the participation fee), and to Tihany, on Lake Balaton (expenses 10.— $).

Participation fee: 8 USA dollars, to be transferred to the account of the IBUSZ Travelling Agency (Liszt—Bartók Musicological Conference, Hungarian National Bank.).

Board and lodging 7.90 to 11.60 $ daily.

Those desirous to attend the Conference are requested to notify the Secretariat in case they intend to read a paper to communicate its subject.

SECRETARIAT
OF THE
HUNGARIAN MUSICOLOGICAL CONFERENCE
Budapest, V., Nádor u. 7. III. 338.

2e CONFÉRENCE MUSICOLOGIQUE HONGROISE EN HOMMAGE DE FERENC LISZT ET DE BÉLA BARTÓK

Budapest 25—30 septembre 1961

L'Academie des Sciences de Hongrie organise sa 2e conférence musicologique à propos du 150e anniversaire de la naissance de Ferenc Liszt et du 80e anniversaire de la naissance de Béla Bartók.

Les séances seront tenues en deux sections parallèles. La première s'occupe de l'oeuvre de Liszt, tandis que la deuxième section discutera l'oeuvre de Bartók

I.

1. La biographie de Liszt
2. Liszt et les cultures musicales nationales
3. L'analyse du style des oeuvres de Liszt
4. L'influence exercé par l'art de Liszt sur la musique européenne contemporaine et et posterieure
5. La philologie sur Liszt
6. Liszt et la musique folklorique
7. Liszt l'écrivain — Liszt dans littérature

II.

1. La biographie de Bartók
2. L'analyse du style des oeuvres de Bartók
3. Bartók et le réalisme
4. L'interprétation de Bartók
5. Bartók l'interprêt
6. La philologie sur Bartók
7. Bartók le folkloriste
8. Bartók et les musiques folkloriques
9. Bartók l'écrivain (correspondance etc.)
10. Bartók le critique
11. Bartók et son public
12. Bartók et la tendance populaire

Au cadre de la Conférence les 3 oeuvres scéniques de Béla Bartók seront représentées par l'Opéra de l'État Hongrois. Les membres de la Conférence auront en plus la possibilité de faire partie des programmes des SEMAINES MUSICALES DE BUDAPEST 1961 et de faire des excursions à Martonvásár en vue d'y visiter le Château Brunswik et à Tihany au Balaton.

La cotisation de la Conférence fait 8 USA dollars ce qui doit être versée au compte «Conférence musicologique Liszt et Bartók» du Bureau de Voyages IBUSZ (Banque Nationale de Hongrie).

Les frais du logement y compris pension montent de 7.90 aux 11.60 dollars par jour. Les frais de l'excursion à Martonvásár sont implicitement contenus dans la cotisation, l'excursion à Tihany fait 10 dollars.

Le Secrétariat de la Conférence prie les interessés de faire parvenir les formulaires d'inscription et la déclaration des rapports.

SECRÉTARIAT DE LA CONFÉRENCE MUSICOLOGIQUE LISZT ET BARTÓK

Budapest, V. Nádor u. 7. III. 338.

II. КОНФЕРЕНЦИЯ ВЕНГЕРСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ В ПАМЯТЬ ФЕРЕНЦА ЛИСТА И БЭЛА БАРТОКА

состоится в Будапеште с 25 до 30 сентября 1961 года

Венгерская Академия Наук организует II. Конференцию по вопросам музыковедения отмечая 150-летие со дня рождения Ференца Листа и 80-летие со дня рождения Бэла Бартока.

Заседания проводятся параллельно в двух секциях. Первая секция занимается вопросами творчества Листа, вторая — с oeuvre — Бартока.

1.

1. Биография Ференца Листа
2. Лист и национальные музыкальные культуры
3. Анализ стиля музыкального творчества Листа
4. Влияние искусства Листа на современную венгерскую и позднюю европейскую музыку
5. Филология Листа
6. Лист и народная музыка других стран
7. Лист как писатель(Лист в литературе)

2.

1. Биография Бартока
2. Анализ стиля музыкального творчества Бартока
3. Барток и реализм
4. Интерпретация произведений Бартока
5. Барток как интерпретатор
6. Филология Бартока
7. Барток как фольклорист
8. Барток и народная музыка других стран
9. Барток как писатель (переписка и т. д.)
10. Барток как критик
11. Барток и его аудитория
12. Барток и элементы народности в его творчестве

В течение проведения Конференции, в Государственном Оперном Театре состоится представление трех оперных произведений Бартока. Кроме этого гостям Конференции предлагается принять участие в программе БУДАПЕШТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НЕДЕЛИ 1961 года. Предвидится ознакомление с дворцом Брунсвика (в Мартонвашаре) и экскурсия на озеро Балатон.

Плата за участие на Конференции составляет 200.— форинтов и должна быть внесена в текущий счет Венгерского Бюро путешествий «ИБУС» (Венгерский Национальный Банк в распоряжение «Музыковедческой Конференции им. ЛИСТА—БАРТОКА».

Расходы на квартиру и питание составляют: с 180.— форинтов до 210.— форинтов в день.

Расходы на экскурсии: Мартонвашар 70.— форинтов; Тихань 230.— форинтов.

Заявка как и темы рефератов просим прислать не позже 15 февраля 1961 года в Секретариат Конференции.

Секретариат Музыковедческой
Конференции им. ЛИСТА—БАРТОКА
Budapest, V., Nádor-u. 7. III. 338.
(Будапешт, V. ул. Надор 7. III. 338.)

Musikforschung in Ungarn 1936-1960

(Bibliographischer Bericht)

von

B. Rajeczky

Es war ein Menschenalter ganz neuen Schlages, über dessen Ziele und Erfolge D. Bartha in der Zeitschrift für Musikwissenschaft und Acta Musicologica 1936 Bericht erstatten konnte. Nicht als ob die ungarische musikwissenschaftliche Literatur vom Ende des 19. Jahrhunderts nicht hätte mit ihrer Zeit Schritt halten wollen; war doch Liszts persönliche Mitarbeit und das ständig rege Interesse der ungarischen Musikschriftsteller wie Ábrányi, Bartalus, Bogisich, Mátray, Mosonyi usw. Gewähr dafür, daß die ungarländische Musikwissenschaft den Rhythmus von Wien, Weimar und Paris übernimmt. Aber das war doch nur der schwächere Widerschlag peripherer Wellen, weit von den Tiefen systematischer Ausbildung entfernt.

Demgegenüber brachte die Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts auf zwei Gebieten wesentlich Neues: auf dem Gebiet der Volksmusik eine wissenschaftliche Sammlung bis dahin unvorstellbaren Ausmaßes, ihre ganz neuartige Einschätzung, die für die höheren Bildungsschichten unverständliche Betonung ihrer Wichtigkeit für die musikalische Bildung und gleichzeitig ihre internationale Anerkennung, die in den Erfolgen der Kunst Bartóks und Kodálys ihren Ausdruck fand; auf dem Gebiete der Kunstmusik das Erscheinen junger Fachmänner mit unvergleichbar weiterem Horizont: Szabolcsi, Gombosi und Bartha verrieten auch in ihren Arbeiten über heimatliche Themen die moderne ausländische Schulung. Noch mehr aber bedeutete für das Gewicht und die Qualität des neuen Musikschrifttums, daß die jungen Kräfte auch nach Ablauf ihrer Studienjahre ständig im Strome der europäischen Musikwissenschaft blieben. Mit ihrem Auftreten kam die Zeit, die Zielsetzungen des 19. Jahrhunderts auf die Einheit von Musikleben und Wissenschaft durch eine starke, gut ausgerüstete Generation wieder aufnehmen zu lassen.

Nach zwei Jahrzehnten zäher Vorarbeit der zwei großen Pioniere Bartók und Kodály öffnete sich in den 1930er Jahren die Möglichkeit

einer systematisch durchgeführten Volksmusikforschung, nachdem bezüglich der großen Volksliedausgabe mit der Akademie der Wissenschaften eine Vereinbarung getroffen wurde. Es ist wohl nicht bloß als Koinzidenz anzusehen, daß LAJTHA eben zu dieser Zeit im Auftrage des CIAP die erste internationale Volksmusik-Bibliographie zusammenstellte; seitdem zeichnet sich immer klarer die Rolle, welche über die heimatlichen Aufgaben hinaus auf unsere Volksmusikforscher wartet: durch ihre Ordnungs- und Katalogisierungsversuche den Weg zu einer weiten Synthese zu ebnen.

In diesen Jahren begann die musikgeschichtliche Reihe »Musicologia Hungarica« mit Studien über ungarische Themen von europäischem Interesse, denen bald auch die Zeitschrift »Magyar Zenei Szemle« (Ung. Musik. Rundschau) folgte, beide von BARTHA redigiert. SZABOLCSIS Einführung und seine Musikgeschichte dienten der Vertiefung des musikgeschichtlichen Interesses, das durch sein ausgezeichnetes Lexikon (1930) wachgerufen wurde. KODÁLYS *Ungarische Volksmusik* (1937) war die erste Zusammenfassung der Volksmusik auf historischem Grunde. — Für eine jüngere Generation waren damit die Vorbereitungen gewissenhaft getroffen.

Die Werke der beginnenden 1940er Jahre: die ersten Volksmusikmonographien von VARGYAS und JÁRDÁNYI, das erste Kodály-Gedenkbuch und die Artikel der »Magyar Zenei Szemle« deuten klar an, wie intensiv die musikwissenschaftliche Tätigkeit sich gestaltet hätte, wenn der Krieg diese vielversprechenden Anfänge nicht stillegt. Die aufgezwungene Sterilität der 1944—45er Jahre wurde aber durch das Zusammenfassen und Organisieren der Kräfte (durch Vermittlung KODÁLYS und SZABOLCSIS von der Regierung finanziell intensiv unterstützt) bald überwunden, wobei die seit 1945 beispiellos intensiv gesteigerte Arbeitsfreudigkeit unserer Musikologen ganz besonders der systematischen Erforschung der gesellschaftlichen Bedingungen unserer Musikgeschichte zugute kam und hiemit die von der Zeit gebieterisch geforderte Vertiefung unseres musikalischen Geschichtsbildes erst ermöglichte.

Als erste neue Institution wurde im Rahmen der Ungarischen Akademie der Wissenschaften eine *Arbeitsgruppe für Volksmusikforschung* errichtet. Sie untersteht KODÁLYS Leitung und erhielt als unmittelbare Aufgabe die Publikation des »Corpus Musicae Popularis Hungaricae«. Die 5 stattlichen Bände, die in den Jahren 1951—1959 erschienen sind, bringen die Melodien der Volksbräuche. Tiefgehende Vorarbeiten verraten dabei z. B. KERÉNYIS Kinderspielsystematik im I., oder JÁRDÁNYIS Melodieordnung im I. und IV. Band. Das Gros der Melodien wird auf ungefähr 20 Bände gerechnet.

Von der akademischen Sektion unabhängig ist LAJTHA mit seiner Gruppe in monographisch orientierter Sammlung und Publikation tätig (bislang 4 Bände). Das älteste Volksmusiksinstitut des Landes, die Vm.-Sektion des Ethnographischen Museums, widmet sich unter VARGYAS' Leitung umfangreichen vergleichenden Studien.

Die selbständigen volksmusikalischen Studien gehören teils zum Kreis der Melodiegeschichte, teils zu den monographischen Untersuchungen. Es ist vielversprechend, daß eben die junge Generation sich mit wachsendem Interesse der Analyse der Variationstechnik, der Frage des individuellen und kollektiven Musizierens, der Traditionübergabe usw. hinwendet, gerade noch zeitlich genug, um Generationsunterschiede in der Musikpraxis beobachten zu können.

Der Lösung der musikgeschichtlichen Aufgaben konnte man auch nur auf organisatorischem Wege effektiv näherkommen: es wurde im Jahre 1951 an der Musikhochschule ein *Lehrfach für Musikwissenschaft* aufgestellt; die musikgeschichtlichen Lehrstühle wurden SZABOLCSI und BARTHA anvertraut. Dadurch ist zum ersten Male die systematische Ausbildung der jungen Musikforscher und ihre Hinlenkung auf die zeitgemäßen Probleme ermöglicht worden. – Ihren Arbeiten wurde auch breiter Raum geöffnet in den erneuten bzw. neuen Zeitschriften: »Zenei Szemle« (Mus. Rundschau), 1946—50 von BARTHA, 1950—56 von SZELÉNYI redigiert; »Muzsika« (Musik), 1958—, red. v. ASZTALOS, »Magyar Zene« (Ung. Musik), 1960—, red. v. RAICS, und nicht zuletzt das Jahrbuch »Zenetudományi Tanulmányok« (Musikwissenschaftliche Studien), 1950—60, red. v. SZABOLCSI und BARTHA. – Nicht zu verschweigen sind auch die weit günstigeren Umstände, die gegenüber dem Verlagswesen der Vorkriegszeit in bezug auf Notendruck und Herausgabe wissenschaftlicher oder volkstümlicher Musikliteratur durch die staatlichen Verlage geschaffen wurden; kein zu vernachlässigender Faktor für den angehenden Musikwissenschaftler.

Das neue Lehrfach hat in kurzer Zeit eine Reihe junger Kräfte in die Forschungsarbeit einbezogen: Volksmusik im Altertum und Mittelalter, Sammlung unter Berberstämmen, Tscheremissen und in China, Lieder des 17. Jahrhunderts, Haydn-, Mozart-, Chopin- und Liszt-Forschungen, die ungarische Oper im 19. Jahrhundert, Bartók- und Kodály-Analysen: diese Themenreihe ist der klarste Beweis der vielseitigen Anregungen, welche sie dort empfangen haben.

Die Problemenreihe, die auf unsere jungen Forscher wartet, liegt wohl auch weiterhin am eingeschlagenen Weg: sie ist spezifisch ungarisch und europäisch zugleich.

Eine der prägnantesten Aufgaben ist die Klärung der ungarischen Melodiegeschichte, eine Fragengruppe für sich (Gruppen und Herkunft des sog. »Alten Stiles«, Entstehung der Melodien neuen Stiles, Nachweis der Lehnweisen, Geschichte und Lokalisation des ungarischen Melodiebestandes im Rahmen der eurasiatischen Stilgruppen, Verhältnis von Volkslied und Kunstlied). Auf ihre Sonderstellung hat in seinem Aufsatz Szabolcsi hingewiesen (s. Nummer 1 unserer Zeitschrift): so genügt es hier, zu betonen, daß nach Kodálys Beispiel ältere und jüngere Musikologen es gleich als ihre Pflicht ansehen, etwas zu diesem zentralen Thema unserer Musikwissenschaft beizusteuern (am hervorragendsten Szabolcsi, der in seinen »Bausteinen zu einer Geschichte der Melodie« schon zu weltweiten Problemstellungen vorstößt).

Vom 18. Jahrhundert ab können wir dieses Gebiet erweitern und neue Problemenkreise in Sicht nehmen. Der Grund dazu liegt nicht nur in der Zahl erreichbarer Quellen, sondern hauptsächlich in der mehrfachen Schichtung des ungarischen Musiklebens, welche die nationalstaatliche Entwicklung besonders des 19. Jahrhunderts mit sich brachte: über der zäh sich haltenden Grundschicht der Volksmusik erscheint zuerst die instrumentale und vokale Werbungs-Musik, kurz darauf die volkstümliche Melodiewelt der Volksschauspiele (deren Erbe durch die städtischen Liederkomponisten übernommen wurde); dann die auf den beiden fußende, doch auch vom Westen beeinflußte »klassische Oper«, der teils als Reaktion, teils als Weiterführung verschiedene Versuche »nationalen Musikschaffens« folgten, nach ihrem Scheitern die befriedigende Lösung Bartók, Kodály und ihrer Schule überlassend. Die Grundlage zur Erforschung des 18—19. Jahrhunderts boten die Stoffsammlungen von Bartha, Major und Szabolcsi, und die ortsgeschichtlichen Vorarbeiten von Isoz. Die erste Übersicht der Probleme des 19. Jahrhunderts gab Szabolcsi, und das Verständnis für die neue Lage des 20. Jahrhunderts förderten Molnárs und Tóths ästhetische Wertungen.

Gleich einem modernen Hausbau, wo vom Boden bis zum Dach alles scheinbar gleichzeitig Gestalt gewinnt, sich füllt, formen sich auf diesem komplexen Gebiet die ersten Ergebnisse der ungarischen Musikforschung, wie gut unterscheidbare Stockwerke; daneben gähnen aber wie zukünftige aber unbewohnbare Räume: der gewaltige unbearbeitete Notenbestand aus der Wiener Klassik, die Lösung der Werbung-Frage, Liszts Sprache und die Moderne, das ungarische Musikschaffen des 20. Jahrhunderts und noch vieles: etwas Junges und Unfertiges, aber im ganzen doch ein Bild Höhe und Festigkeit versprechender Arbeit.

Bibliographie (in Auswahl)

Vorbemerkung

Melodiesammlungen kleineren Umfanges, kleine Aufsätze, Biographien usw. volkstümlicher oder lokaler Art und die seit den 30er Jahren sehr umfangreiche musikpädagogische Literatur konnten hier *nicht berücksichtigt* werden. Falls sie aber grundsätzliche Fragen berühren, oder für solche dienlich sind, werden auch lokale Monographien erwähnt. Tanzstudien kommen auch nur mit Rücksicht auf ihre Musikbeispiele in Betracht. In einigen Fällen haben wir auch in Rumänien erschienene Forschungs-Arbeiten ungarischer Sprache herangezogen.

Unsere Bibliographie ist auf folgende Weise disponiert:

I. Volksmusik (ungarische) und Ethnomusikologie (allgemeine) in zwei Gruppen: a) Quellenausgaben und Sammlungen, — *b)* Abhandlungen und Aufsätze.

II. Ungarische Musikgeschichte in sieben Spezialgruppen:
a) Quellenausgaben, *b)* Ikonographie, *c)* Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, *d)* Literatur zu Franz Liszt, *e)* Literatur zu Franz Erkel, *f)* Literatur zu Béla Bartók, *g)* Literatur zu Zoltán Kodály.

III. Allgemeine Musikgeschichte: Bücher, Abhandlungen und Aufsätze in einheitlich alphabetischer Reinfolge der Autoren.

IV. Sammelwerke : Bücherreihen und einzelne Sammelbände gemischten Inhalts.

I. Volksmusik und Ethnomusikologie

a) *Quellenausgaben und Sammlungen*

A Magyar Népzene Tára — Corpus Musicae Popularis Hungaricae, herausgeg. unter Leitung v. B. Bartók u. Z. Kodály:
I. *Gyermekjátékok* (Kinderspiele), Red. Gy. Kerényi, Bp. 1951, ²1957.
II. *Jeles napok* (Brauchtumslieder des Jahres), Red. Gy. Kerényi, Bp. 1953.
III. A—B *Lakodalom* (Hochzeit), Red. L. Kiss, Beschreibung der Hochzeitstänze v. E. Lugossy, Bp. 1955—56 (Zusammenfassung englisch).
IV. *Párosítók* (Paare-Zusammensingen), Red. Gy. Kerényi u. P. Járdányi, Bp. 1959 (Zusammenfassung englisch).

Domokos Pál, P., *A moldvai magyarság*³ (Das Ungarntum in d. Moldau), Kolozsvár (Klausenburg-Cluj) 1941 (Phonogrammübertragungen v. B. Bartók).

Domokos Pál, P.—Rajeczky, B., *Csángó népzene* I. (Volksmusik d. Tschaangoo-Ungarn aus d. Moldau), I.: Hochzeits- u. Klagelieder, Bp. 1956. Einleitung deutsch.

Faragó, J.—Jagamas, J., *Moldvai csángó népdalok és népballadák* (Tschaangoo-Lieder u. Balladen aus d. Moldau), Bp.—Bukarest, o. J.

Kiss, G., *Ormánység* (Donau-Drau-Ecke), Bp. 1937.

Kodály, Z., *A magyar népzene* (Die ung. Volksmusik), Melodieteil v. L. Vargyas. Bp. 1952, ²1960. S. auch unten.

Lajtha, L., *Népzenei monográfiák* (Volksmusik-Monographien):
I. *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés* (Sammlung von Szépkenyerűszentmárton in Siebenbürgen), Bp. 1954.
II. *Széki gyűjtés* (Sammlung von Szék in Siebenbürgen), Bp. 1954.
III. *Kőrispataki gyűjtés* (Sammlung von Kőrispatak in Siebenbürgen), Bp. 1955. (I—III: vorwiegend Instrumentalmusik.)
IV. *Sopronmegyei virrasztó énekek* (Totenwache-Gesänge aus d. Kom. Sopron-Ödenburg), Bp. 1956.
Szegő, J.,—Sebestyén Dobó, K., *Kötettem bokrétát* (Ung. Volkslieder aus Rumänien), Bukarest 1958.

Volkstanz

Lugossy, E.,—Gönyey, S., *Magyar népi táncok* (Ung. Volkstänze), Bp. 1947.
Molnár, I., *Magyar tánchagyományok* (Ung. Tanztraditionen), Bp. 1947.
Morvay, P.,—Pesovár, E. — Vargyas, L., *Somogyi táncok* (Tänze aus d. Kom. Somogy), Bp. 1954.

b) *Bücher, Abhandlungen, Aufsätze*

Avasi, B., *A széki banda harmonizálása*, NépÉrt, 1954 — *Die Harmoniegestaltung eines ung. Volksmusikorchesters*, Acta Ethn, 1955.
Avasi, B., *Tonsysteme aus Intervall-Permutationen*, *Stud*, 1956.
Avasi, B., *Ötfokúságból hétfokúságba*, Ethn, 1956 — *Aus der Pentatonik zur Diatonik*, Acta Ethn, 1958.
Avasi, B., *A magyarországi tekerő hangkészlete*, NépÉrt, 1959 — *Quelques données sur la vielle hongroise*, Acta Ethn, 1959.
Barsi, E., *Sály falu zenei művelődése* (Die Musikkultur d. Dorfes Sály). Bp. 1947.
Bartha, D., *Neue ung. Literatur zur vergl. Melodieforschung*, AM, 1936.
Bartha, D., *Die Aufgaben d. vergl. Musikwissenschaft in Ungarn*. UngJb, 1937.
Bartha, D., *A magyar népzenei felvételek programja* (Programm d. ung. Volksmusik-Schallaufnahmen), Bp. 1937.
Bartha, D., *Magyar népzenei gramofonfelvételek - Hungarian Folk-Music Records* (mit Übertragungen v. Bartók u. Kodály), Bp. 1937.
Bartha, D., *Magyar népzene gramofonlemezeken* (Ung. Volksmusik auf Schallplatten), MSzle, 1937.
Bartha, D., *Untersuchungen zur ung. Volksmusik*, AfMf, 1941.
Bartók, B., *Népzene és népdalok* (Volksmusik u. Volkslieder), Szép Szó, 1936 (auch französisch).
Bartók, B., *Réponse à une attaque roumaine* Archiv. Eur. Centro-Oriental. 1936. (auch ung., deutsch u. ital.).
Bartók, B., *Népdalkutatás és nacionalizmus* (Volksliedforschung u. Nationalismus). Tükör, 1937 (auch tschech., franz., ital. u. deutsch).
Bartók B., *Népdalgyűjtés Törökországban* (Volksliedsammlung in d. Türkei), Nyugat, 1937 (auch deutsch, engl. u. ital.).
Bartók, B., *Az úgynevezett bolgár ritmus* (Der sogenannte bulgarische Rhythmus), Énekszó, 1938 (auch ital.).
Bartók, B., *Magyarországi népzenei kutatások* (Volksmusikforschungen in Ungarn), Ethn. 1939.

Bartók, B., *A régi magyar népzenéről* (Von der alten ung. Volksmusik), Ethn. 1942.

Bartók, B., *The Parry Collection of Yugoslav Folk Music*, The New York Times, 1942 (auch ung.).

Bartók, B., *Hungarian Music*, American Hung. Observer, 1944.

Bartók, B. — Lord, A. B., *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York 1951 (posth).

Bárdos, L., *Natürliche Tonsysteme*, Stud., 1956.

Borsai, I., *Díszítés és variálás egy mátrai falu dalaiban* (Verzierung und Variierung in den Liedern eines Dorfes im Mátragebiet), Ethn, 1959.

C. Nagy, B., *A magyar népdal eredete* (Die Herkunft des ung. Volksliedes), ZSzle, 1947—8.

C. Nagy, B., *A Dunamedence közös népdalai* (Gemeinsame Volkslieder des Donaubeckens), Énekszó, 1950.

C. Nagy, B., *Adatok a magyar népdal kialakulásához* (Belege zur Gestaltung d. ung. Volksliedes), ZtudTan, 1959.

Csenki, I. u. S., *Népdalgyűjtés a magyarországi cigányok között* (Volksliedersammlung unter den ungarländischen Zigeunern), KodE, 1943.

Csenki, I., *Adalékok a cigányhangsor problémájához* (Beiträge zum Problem der Zigeunerskala), A debreceni Ref. Koll. Évkönyve (Jahrb. d. Reform. Kollegs in Debrecen), 1943—4.

Csomasz Tóth, K., *Halottas énekeink dallamai* (Die Melodien unserer Totenlieder), ZtudTan, 1959.

Dincsér, O., *Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez* (Angaben zur Verbreitung des mittelasiatischen Melodietypus), Ethn, 1941.

Dincsér, O., *A régi stílusú magyar népdal szövegsorainak szótagvizsgálata* (Zeilensilben-Analyse im ung. Volkslied alten Stiles), Ethn, 1941.

Dincsér, O., *Két csíki hangszer* (Zwei Volksmusikinstrumente aus d. Kom. Csik, Siebenbürgen), Bp. 1943.

Dincsér, O., *A változat a magyar népzenei kutatásban* (Die Variante in der ung. Volksmusikforschung), KodE, 1943.

Domokos Pál, P. — Gernyeszeg, A., *A székely népzene* (Die Volksmusik der Székler in Siebenbürgen), Debrecen 1939.

Domokos Pál, P., *Népünk dallamemlékezete* (Melodiegedächtnis unseres Volkes). MK, 1949.

Domokos Pál, P., *Júlia szép leány* (Die Ballade d. Himmelsbraut), Ethn, 1959.

Gárdonyi, Z., *Népzenénk és a zenei forma elemei* (Unsere Volksmusik u. die musikalischen Formelemente), ZtudTan, 1953.

Gönyei, S., — Lajtha, L., *Tánc* (Der Volkstanz), MagyNépr, 1937.

Hajdu, A., *Van-e cigány népzene?* (Gibt es eine Volksmusik d. Zigeuner?), UZSzle, 1955.

Halmos, I., *Regösénekek* (Regös-Lieder = Neujahrs-Heischelieder), Ethn, 1957.

Halmos, I., *A zene Kérsemjénben* (Die Musik in Kérsemjén, Nordostungarn), Bp. 1959.

Jagamas, J., *Beiträge zur Dialektfrage der ung. Volksmusik in Rumänien*, Stud, 1956.

Járdányi, P., *A kidei magyarság világi zenéje* (Weltliche Volksmusik der Ungarn in Kide, Siebenbürgen), Kolozsvár 1943.

Járdányi, P., *A magyar népdalgyűjtés új feladatai* (Neue Aufgaben d. ung. Volksmusiksammlung), KodE, 1943.

Járdányi, P., *Hangnemtípusok a magyar népdalban* (Tonale Typen im ung. Volkslied), ZtudTan, 1953.

Járdányi, P., *The Determining of Scales and Solmisation in Hungarian Musical Folklore*, Stud, 1956.

Kárpáti, J., *Népzenekutató úton Marokkóban* (Auf Volksmusikforschungsfahrt in Marokko), Nagyvilág, 1959.

Kárpáti, J., *Dallam, metrum és szerkezet a közép-marokkói berber (Imazighen) népzenében* (Melodie, Metrum und Bau in d. mittelmarokkanischen [Imazighen-] Berber-Volksmusik, MZ, 1960.

Kerényi, Gy., *Egy 19. századi dallam életrajza* (Biographie einer Melodie aus d. 19. Jh.), KodE, 1943.

Kerényi, Gy., *A regös ének magja* (Der Kern des Regös-Liedes), ZtudTan, 1953.

Kerényi, Gy., »*Megy a kosár*« (Ein Gesellschaftsspiel mit Volksliedern, s. Corp. Mus. Pop. H. Bd. IV.), ZtudTan, 1957.

Kerényi, Gy., *The System of publishing the Collection of Hungarian Folksongs*. Stud, 1956.

Kiss, L., *Szlavóniai magyar népdalok* (Ung. Volkslieder aus Slawonien), KodE, 1943.

Kiss, L., *A Lengyel László játék* (Die Musik eines Kinderspiels), ZtudTan, 1953.

Kiss, L., *A tánczenegyűjtés problémáiról* (Probleme der Sammlung v. Tanzmusik), Táncműv. Értesítő, 1956.

Kiss, L., *A bukovinai székelyek tánczenéje* (Tanzmusik d. Székler aus d. Bukowina), TáncT, 1958.

Kiss, L., *A szlavóniai magyar népsziget népzenéje* (Die Volksmusik der ung. Volksinsel in Slawonien), MTANyÉrt, 1959.

Kiss, L., *Népi verbung-dallamainkról* (Über unsere Werbung-Volksweisen), TáncT, 1959—60.

Kodály, Z., *A magyar népzene* (Die ung. Volksmusik), Bp. 1937, ²1943, ³1952 (s. oben; auch in deutscher Ausgabe).

Kodály, Z., *La chanson paysanne*, Visages de la Hongrie, Paris 1938.

Kodály, Z., *Magyarság a zenében* (Ungartum in d. Musik), Mi a magyar? (Red. Gy. Szekfü), Bp. 1940.

Kodály, Z., *What is Hungarian in the music?*, Hung. Quarterly, 1939.

Kodály, Z., *Die Volksmusik*. Ungarn. Das Antlitz einer Nation, Bp. 1940. (Red. Z. Baranyai).

Kodály, Z., *Népzene és műzene* (Volksmusik u. Kunstmusik), Úr és paraszt a magyar élet egységében (Red. S. Eckhardt), Bp. 1941. Deutsch in: Der 70-jährige Z. Kodály, Bp. 1952 (auch engl., franz. u. russ.).

Kodály, Z.,—Bartha, D., *Die ungarische Musik*, Bp.—Leipzig—Milano, 1943.

Kodály, Z., *Magyar zenei folklore 110 év előtt* (Ung. mus. Folklore vor 110 Jahren), Magyarságtudomány, 1943.

Kodály, Z., *Gyermekdalaink magyarságáról* (Über die ung. Eigenart unserer Kinderlieder), Énekszó, 1943.

Kodály, Z., *Della musica popolare*, Musica, 1947.

Kodály, Z., *A népzenekutatás jövője* (Die Zukunft d. Volksmusikforschung), AkÉrt, 1952.

Kodály, Z., *Eine Vorbedingung d. vergl. Liedforschung*, Stud, 1956.
Lajtha, L.,—Veress, S., *Népdal, népzenegyűjtés* (Volkslied, Volksmusiksammlung). Magyar Muzsika Könyve, 1936.
Lajtha, L.,—Gönyei, S., *Tánc* (Volkstanz), MagyNépr, 1937.
Lajtha, L., *A gramofonlemezre való népdalgyűjtés muzeológiai jelentősége* (Die museologische Bedeutsamkeit der Volksliedersammlung auf Schallplatten), NéprÉrt, 1938.
Lajtha, L.,—Foundoukidis, E., *Folklore Musical*, Paris 1939.
Lajtha, L.,—Dincsér, O., *A tekerő* (Die Drehleier), NéprÉrt, 1939.
Lajtha, L., *Újra megtalált magyar népdaltípus* (Ein wiedergefundener ung. Volksliedtyp), KodE, 1943.
Lajtha, L., *Egy »hamis« zenekar* (Ein »falsches« Volksorchester), ZtudTan, 1953.
Lajtha, L., *A propos de l'intonation «fausse» dans la musique populaire*, Colloques de Wégimont, 1956.
Ligeti, Gy., *Egy aradmegyei román együttes* (Ein rumänisches Ensemble aus d. Kom. Arad., Harmonisations-Analyse), ZtudTan, 1953.
Lükő, G., *Zenefolklór* (Musikfolklore, in:) Moldvai csángók, Bp. 1936.
Lükő, G., *A magyar parasztzene történetéhez* (Zur Gesch. d. ung. Bauernmusik), Debrecen 1937.
Major, E., *Népdal és verbunkos* (Volkslied u. Werbung), ZtudTan, 1953.
Manga, J., *Népi hangszerek a Felföldön* (Volksmusikinstrumente in Nordungarn), Ethn., 1939.
Manga, J., *Ünnepi szokások a nyitramegyei Menyhén* (Brauchtumslieder in Menyhe, Kom. Nyitra-Neutra, Tschechoslowakei), Bp. 1942.
Manga, J., *Zoborvidéki lakodalmas énekek* (Hochzeitslieder d. Zoborgegend, Tschechoslowakei), KodE, 1943.
Manga, J., *Nógrádi dudások* (Dudelsackspieler aus d. Kom. Nógrád), Bp. 1950.
Maróthy, J., *Az európai népdal születése* (Die Geburt des europäischen Volksliedes), Bp. 1960. Teildruck schon: ZtudTan, 1957.
Rajeczky, B., *Népdaltörténet és gregorián-kutatás* (Volksmusikgeschichte und Gregorianik-Forschung), KodE, 1943.
Rajeczky, B., *Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ung. Volkslied*, Stud, 1956.
Rajeczky, B., *Adalék felvidéki lakodalmasaink stílusához* (Zum Stil unserer Hochzeitslieder in Nordungarn), NéprKözl, 1957.
Rajeczky, B., *Typen ungarischer Klagelieder*, Deutsches Jhb. f. Volkskunde, 1957.
Rajeczky, B., *Deszendenzmelodik im Choral u. unsere absteigenden Perioden*, Acta Ethn, 1958.
Rajeczky, B., *»Este a székelyeknél«* (Zu einer Melodie Bartóks, Fortsetzung des Obigen), Ethn, 1957.
Rajeczky, B., *A székely betlehemes recitativok stílusához* (Zum Stil der székler Weihnachtsspiel-Rezitative) NéprKözl, 1959.
Ránki, Gy., *Indokínai dallamok* (Melodien aus Indochina), ZtudTan, 1953.
Schram, F., *Adalékok betlehemes játékaink dallamainak eredetéhez* (Beiträge zur Herkunft d. Melodien unserer Weihnachtsspiele), ZtudTan, 1957.
Schram, F., *Relations entre la musique populaire et les cantiques pop.*, Acta Ethn, 1959.

Sonkoly, I., *Tercváltó-jelenségek népzenénkben* (Terzschichtige ung. Melodien). Ethn, 1958.

Szabolcsi, B., *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok*, Ethn, 1936. — *Five-Tone Scales and Civilisation*, AM, 1944. (Neudruck, s. Bausteine zur Geschichte der Melodien).

Szabolcsi, B., *Kelet és Nyugat a magyar népzenében*. (West und Ost in der ungarischen Volksmusik). A Magyar Muzsika Könyve, Bp, 1936.

Szabolcsi, B., *Ungarisch-türkische Beziehungen in der Volksmusik* (in türkischer Sprache). Balkanlarda musiki ilerleysi. Ankara, 1937.

Szabolcsi, B., *Osztyák és vogul dallamok* (Ostjakische u. wogulische Melodien), Ethn, 1937.

Szabolcsi, B., *A zenei földrajz alapvonalai* (Grundlinien d. Musik-Geographie). Ethn, 1938. (Neudruck, s. Bausteine zur Geschichte der Melodien).

Szabolcsi, B., *Morgenland und Abendland in der ung. Volksmusik*, UngJb, 1938.

Szabolcsi, B., *La musique des Tziganes* (Visages de la Hongrie 1938).

Szabolcsi, B., *Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez* (Zur Verbreitung des mittelasiatischen Melodientypus), Ethn, 1940.

Szabolcsi, B., *A régi nagykultúrák dallamossága. Az ötfokúságtól a diatóniáig* (Die Melodik der alten Hochkulturen. Von der Fünfstufigkeit zur Diatonik), Ethn, 1946. (S. Bausteine zur Geschichte der Melodien).

Szabolcsi, B., *About five-tone Scales in the early Hebrew Melodies*, Bp. 1948.

Szabolcsi, B., *Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez* (Angaben zur Geschichte des neuen ung. Melodiestiles), UZSzle, 1950.

Szabolcsi, B., *Intonáció, népzene és nemzeti zene* (Intonation, Volksmusik u. nationale Musik), UZSzle, 1951.

Szabolcsi, B., *Népzene és történelem* (Volksmusik und Geschichte), Bp. 1954.

Szabolcsi, B., *Újabb megjegyzések a magyar siratódallam kérdéséhez* (Neuere Bemerkungen zur Frage d. ung. Klageliedmelodie), UZSzle, 1954.

Szabolcsi, B., *Új kínai népdalgyűjtemények* (Neue chinesische Volksmusikausgaben), MTANyÉrt, 1948. — ZtudTan, 1953.

Szabolcsi, B., *Zenei tanulmányúton Kínában* (Auf Musik-Studienreise in China), MTANyÉrt, 1955.

Szentjóbi, M., *Szöveg és dallam kapcsolata a magyar népdalban* (Text u. Melodie im ung. Volkslied), KodE, 1943.

Szomjas-Schiffert, Gy., *Csallóközi népzenegyűjtés* (Volksmusiksammlung auf d. Gebiet Pozsony-Pressburg—Győr-Raab), MTANyÉrt, 1958.

Szőke, P., *A melódia belső fejlődésének dialektikája, a népzenék sokféleségének egysége* (Dialektik d. inneren Entwicklung d. Melodie, Einheit in d. Vielheit d. Volksmusiken).

I. *A mari és csuvas népi dallamosság belső fejlődése* (Die innere Entwicklung d. tscheremissischen u. tschuwassischen Volksmelodik)

II. *A manysi-hanti népi dall.* stb. (Die innere Entwicklung. der wogulisch-ostjakischen Volksmelodik), Bp. 1959.

Takács, L., *A históriások alkotásmódja* (Die Schaffensweise der Bänkelsänger), Ethn, 1956.

Vargyas, L., *Áj falu zenei élete* (Das Musikleben des Dorfes Áj, Nordungarn, z. Z. Tschechoslow.), Bp. 1941.

Vargyas, L., *Ungarische Volksmusikforschung unter den Donauvölkern*. Bp. 1942. Separatdruck.

Vargyas, L., — Benedek, A., *Az istenesi székelyek betlehemes játéka* (Weihnachtsspiel d. Székler v. Istenes), Ethn, 1943.

Vargyas, L., *Román — magyar kapcsolatok a népzenében* (Rumänisch-ungarische Verbindungen in d. Volksmusik), Bp. 1944. Separatdruck.

Vargyas, L., *A magyar népzenekutatás* (Die ung. Volksmusikforschung), Bp. 1949. Separatdruck.

Vargyas, L., *Les mélodies des jeux hongrois de Noël*. Folia Ethnogr., 1950.

Vargyas, L., *Ugor réteg a magyar népzenében* (Ugrische Schicht in d. ung. Volksmusik), ZtudTan, 1953.

Vargyas, L., *Egy népi táncdal-típus ritmusának tanulságai* (Die Lehren aus dem Rhythmus eines Volkstanzmelodie-Typs), UZSzle, 1951.

Vargyas, L., *Adalék a siratódallam eredetéhez* (Beitrag zur Entstehung der Klageliedmelodie), UZSzle, 1954.

Vargyas, L., *Kollektives Schaffen in d. Volksmusik*, Acta Ethn, 1955.

Vargyas, L., *Die Wirkung des Dudelsacks auf die ung. Volkstanzmusik*. Stud, 1956.

Vargyas, L., *Francia párhuzamok regősénekeinkhez* (Französische Parallelen zu unseren Regös-Liedern), NéprKözl, 1957.

Vargyas, L., *Das Musikleben im ung. Dorf und die Methoden seiner Erforschung*, Deutsches Jhb. f. Volkskunde, 1957.

Vargyas, L., *Egy francia — magyar dallamegyezés tanulságai* (Schlüsse aus einer französisch-ung. Melodieübereinstimmung), NéprÉrt, 1958.

Vargyas, L., *Some parallels of rare modal structures in Western and Eastern Europe*, Journal of the IFMC, 1958.

Vargyas, L., *Dallamegyezések magyar — szlovák — morva balladákban* (Melodieübereinstimmungen in ungarischen, slowakischen u. mährischen Balladen), NéprKözl, 1959.

Vargyas, L., *Népzenekutatásunk* (Unsere Volksmusikforschung), Valóság, 1960.

Vikár, L., *Adatok a kínai és magyar népzene kapcsolatához* (Angaben zum Zusammenhang der chinesischen u. ung. Volksmusik), UZSzle, 1955.

Vikár, L., *A skála szerepe a magyar népi és mű-dallamalkotásban* (Die Rolle d. Skalenbewegung in d. ung. Volks- u. volksmäßigen Melodiebildung), UZSzle, 1955.

Vikár, L., *Népzenei kutatóúton Koreában és Kínában* (Auf Volksmusikforschungsreisen in Korea u. China), MTANyÉrt, 1958.

Vikár, L., *Chinese Folksongs with answers at the interval of a fifth*, Acta Ethn, 1958.

Vikár, L., *Volgavidéki mari népdalgyűjtés* (Volkmusiksammlung bei den Volga-Tscheremissen) MTANyÉrt, 1960.

Volly, I., *Tonalitáscsere a magyar népi dallamegyvelegben* (Tonalitätswechsel im ung. Volksliedpotpourri), Ethn, 1937.

II. Ungarische Musikgeschichte

a) *Quellenpublikationen*

Bartha, D., *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből* (Die Liedersammlung d. P. H. Á. aus d. J. 1813. Textkritik v. J. Kiss), Bp. 1953.

Bónis, F., *A Vietórisz-kódex szvit-táncai* (Die Tanzfolgen d. Kodex Vietorisz, 17. Jh.), ZtudTan, 1957.

Csomasz Tóth, K., *A XVI. század magyar dallamai* (Die ung. Melodien d. 16. Jh-s), Bp. 1958.

Kodály, Z., *Arany János népdalgyűjteménye* (Die Volksliedersammlung des Dichters J. Arany, 1817—82, Textrev. v. Á. Gyulai), Bp. 1952.

Rajeczky, B., *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiae*, Bp. 1956.

Szabolcsi, B., *A XVII. század magyar világi dallamai* (Ung. weltliche Melodien d. 17. Jh-s), Bp. 1950. (Neuausg. in: *A magyar zene évszázadai I.* 1959)

Szabolcsi, B., *A XVI. század magyar tánczenéje* (Ung.-Tanzmusik d. 16 Jh-s), Bp. 1954 (Neuausg. das.).

b) *Ikonographie*

Keresztúry, D.,—Vécsey, J.,—Falvy, Z., *A magyar zenetörténet képeskönyve* (Bilderbuch d. ung. Musikgeschichte), Bp. 1960.

c) *Bücher, Abhandlungen, Aufsätze*

Bartha, D.,—Kodály, Z., *Die ungarische Musik*, Bp.—Leipz.—Milano, 1943.

Bartha, D., *Erdély zenetörténete* (Musikgeschichte Siebenbürgens), Bp. 1936.

Bartha, D., *Pálóczi Horváth Ádám népdalfeljegyzéseinek ritmusáról* (Der Rhythmus in den Volksliedaufzeichnungen PHÁ-s), ZtudTan, 1953.

Bárdos, K.,—Csomasz Tóth, K., *Az eperjesi graduál* (Das Gradualbuch v. Eperjes, 17. Jh.), ZtudTan, 1957.

Benda, K., *A Rákóczi nóta és a R. induló reformkori életéről* (Das Rákóczi-Lied u. d. Rákóczi-Marsch um 1830—50), Irodalomtörténeti Közlemények, 1953.

Bónis, F., *Csermák Antal kamarazenéje* (Die Kammermusik A. Csermáks 1774—1822), UZSzle, 1952.

Bónis, F., *Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből* (Eine Sammlung ung. Tänze aus den 1820-er Jahren), ZtudTan, 1953.

Bónis, F.,—Szabolcsi, B., *Magyar táncok Haydn korából* (Ung. Tänze aus Haydns Zeit), Bp. 1959.

Bónis, F., *A Nagy Iván féle kézirat* (Die N. I.-Hschr. 1670.), Muzs, 1959.

Bónis, F., *Mosonyi Mihály magyar operái* (Die ung. Opern v. M. Mosonyi 1814—1870.), Muzs, 1960.

Bónis, F., *Mosonyi Mihály*. KZK, 1960.

Brodszky, F., *A gordonka Magyarországon* (Das Violoncello in Ungarn), MZSzle, 1944.

Domokos Pál, P., *Zemlény János kéziratos énekeskönyve (XVII. sz.)* (Das Gesangsbuch J. Z.-s, 17. Jh.), Erdélyi Múzeum, 1939.

Domokos Pál, P., *Két zenetörténeti dokumentum. 1) Spilenberg Márton hangjegyes ódái; 2) A sepsiszentgyörgyi kótás kézirat* (2 musikgesch. Dokumente: 1. Die Oden M. Sp.-s, u. d. Mushschr. v. Sepsiszentgyörgy, 1757), ZtudTan, 1959.

Esze, T., *Zenetörténeti adataink II. Rákóczi F. szabadságharcának idejéből* (Musikgesch. Daten v. Anfang d. 18. Jh-s), ZtudTan, 1957.

Falvy, Z., *A Pray kódex zenei paleográfiája* (Die Notenschrift d. Kod. Pray, 12—13. Jh.), ZtudTan, 1954.

Falvy, Z., *A gráci antifonárium* (Das Antiphonale v. Graz, 12. Jh., ung. Herkunft), ZtudTan, 1956.

Falvy, Z., *A Linus-féle 18. századi táncgyűjtemény* (Die Tanzmusikhschr. d. Linus aus d. 18. Jh.), ZtudTan, 1957.

Falvy, Z., *A magyar középkor zenei emlékei Szlovákiában és Ausztriában* (Ung. mittelalt. Musikhschriften in d. Slowakei u. in Österreich), MTANyÉrt, 1958.

Falvy, Z., *Th. Stoltzer szerződtetési okmánya 1522-ből* (Die Anstellungsurkunde Th. St.-s aus d. J. 1522), MZ, 1960.

Isoz, K. *Hangszerkészítők Pest-Budán a XIX. század közepéig* (Die Instrumentenmacher Buda-Pests bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts). *Hangjegykereskedelem és hangjegykiadás* (Notenhandel und Musikverlag in Ungarn), A Magyar Muzsika Könyve, Bp, 1936.

Isoz, K., *Zeneműkereskedelem és -kiadás a régi Pest-Budán* (Musikalienhandel und Verlagswesen im alten Budapest), MZSzle, 1941.

Isoz, K., *A pest-budai hangversenyélet megindulása* (Das beginnende Konzertleben in Pest-Buda), Műveltség, 1946.

Hajdu, A., *A Kájoni kódex egyik cigánynyelvű dala* (Ein Lied d. Kod. Kájoni in Zigeuner-Sprache aus d. J. 1639), Ethn, 1955.

Haraszti, E., *Berlioz, Liszt et la Marche de Rákóczi.* MQ, 1940.

Haraszti, E., *Musik und Feste zur Zeit des Königs Matthias Corvinus und Königin Beatrice.* Mátyás Király Emlékkönyv. Bp, 1940.

Haraszti, E., *Piero Bono, luthiste de Mathias Corvin.* Rev. de Musicol. 1949.

Haraszti, E., *Un Centenaire romantique: Berlioz et la Marche Hongroise, d'après des documents inédits.* Paris, 1946.

Haraszti, E., *Les musiciens de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon.* Paris, 1955.

Gábry, Gy., *Brandenburgi Katalin virginálja* (Das Virginal d. Katharina v. Br., Anf. d. 17. Jh.), Folia Archeologica, 1959.

Kecskeméti, I., *A századvég magyar zenéje a 75 éves »Kiállítási Album« tükrében* (Die ung. Musik vom Ende d. 19. Jhs. im Spiegel d. »Ausstellungs-Albums«, 1896), MZ, 1960.

Kodály, Z., *Mihalovits Lukács három magyar nótája* (Werbung-Stilmerkmale in 3 Liedern d. L. M., Anf. d. 19. Jh.), UZSzle, 1951.

Kodály, Z., *Magyar táncok 1729-ből* (Ung. Tänze aus d. J. 1729), UZSzle 1952.

Kodály, Z., *Szentirmaytól Bartókig* (Vom volkstümlichen Liedschaffen d. 19. Jh-s bis B.), UZSzle, 1956.

Major, E., *Magyar elemek a 18,—19. századi európai zenében* (Ungarismen in der europäischen Musik des 18.—19. Jahrhunderts). *A magyar énekes színpad* (Das ungarische Singtheater). *Magyar zenekari hangversenyek 1848-ig* (Orchesterkonzerte in Ungarn bis 1848). *A magyar katonazene történetéhez* (Zur Geschichte der ung. Militärmusik). *A régi magyar férfikari irodalom* (Die altungarische Literatur für Männerchor). *A magyar dal* (Das ung. Lied). *Pest-Buda régi zeneiskolái és a Nemzeti Zenede* (Der Musikunterricht in der Hauptstadt und das Ung. Nationalkonservatorium). A Magyar Muzsika Könyve, Bp. 1936.

Major, E., *Bihari verbunkosainak visszhangja a XIX. századi magyar zenében* (Nachklänge d. Werbungsmusik Biharis in d. ung. Musik d. 19. Jh.), UZSzle, 1952.

Major, E., *A szabadságharc muzsikája* (Die Musik des Freiheitskampfes 1848), Budapest 1949.

Major, E., *A galántai cigányok* (Die Zigeuner v. Galanta), MZ, 1960.

Murányi, R., *Két XVIII. századi iskoladráma dallamai* (Die Melodien zweier Schuldramen aus d. 18. Jh.), ZtudTan, 1954.

Musza, F., *Orgonakultusz Mátyás udvarában* (Orgeln im Hofe König Matthias', 1458—90), Alföld, 1960.

Molnár, A., *Nyugatias magyar dallamok a XVIII. sz. végén és a XIX. sz. első felében* (Westlich beeinflußte ung. Melodien am Ende d. 18. u. Anfang d. 19. Jh.), ZtudTan, 1955.

Molnár, I., *Mátrai Gábor újonnan előkerült népdal-gyűjtési anyaga* (Die neu ans Licht gekommene Volksliedersammlg. G. M.-s), UZSzle, 1956.

Papp, G., *Kájoni János orgonakönyve* (Das Orgelbuch J. K.-s, 1634—71; themat. Katalog), MZSzle, 1942.

Petró, S., *A magyarnyelvű egyházi ének középkori emlékei* (Mtlalt. Denkmäler d. ung. Kirchengesanges), Egyet. Philol. Közlöny, 1941.

Prahács, M., *Magyar témák a külföldi zenében* (Ungarische Themen in der Musik d. Auslandes), Bp. 1943.

Prahács, M., *Zene a régi óvodákban* (Musik im alten ung. Kindergarten), ZtudTan, 1953.

Radó, P., *A magyar középkor kótás kéziratai* (Notierte Hschriften des ung. Mittelalters), MZSzle, 1941.

Rajeczky, B., *A Pray-kódex két Mária-himnusza* (Zwei Marienhymnen d. Kod. Pray), MK, 1941.

Rajeczky, B., *Középkori missaléink Praefatio-dallamai* (Die Praefationstöne unserer mtlalt. Missalien), MZSzle, 1941.

Rajeczky, B., *Többszólamú zenénk 15. századi emlékei* (Denkmäler unserer mehrstimmigen Musik aus d. 15. Jh.), Énekszó, 1950.

Rajeczky, B., *Adatok a magyar gregoriánumhoz* (Angaben zur ung. Gregorianik), ZtudTan, 1953.

Sólyom, K., *Anonymus énekes forrásai* (Gesungene Quellen des Chronisten Anonymus, 12. Jh.), MZSzle, 1944.

Somogyi, V., *Reinitz Béla* (B. R., Liederkomponist), Muzs, 1960.

Szabolcsi, B., *A magyar zenetörténet kézikönyve* (Handbuch der ung. Musikgeschichte), Bp. 1947,²1955.

Szabolcsi, B., *A XIX. század magyar romantikus zenéje* (Die ung. romantische Musik d. 19. Jhs.), Bp. 1951.

Szabolcsi, B., *Egy XVIII. századi szlovák dallamgyűjteményről* (Über eine slow. Melodiesammlung aus d. 18. Jh., mit vielen ung. Aufzeichnungen). UZSzle. 1955.

Szabolcsi, B., *Vers és dallam* (Vers u. Melodie), Bp. 1959.

Szabolcsi, B., *A magyar zene évszázadai* (Jahrhunderte d. ung. Musik) I. Vom Mittelalter bis z. 17. Jh., Red. v. F. Bónis., Bp. 1959.

Ujfalussy, J., *Vidéki városaink zenei élete a kiegyezés után* (Das Musikleben unserer Provinzstädte nach dem Ausgleich 1867), Új Szántás, 1947.

Várnai, P., *Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharctól haláláig* (Leben und Wirken von G. Mátray von 1848 bis zu seinem Tode). ZtudTan, IV. 1955.

d) *Liszt-Studien*

Bartók, B., *Liszt Ferenc*, Akadémiai Értesítő, 1936.
Bartók, B., *Liszt-problémák* (L.-Probleme), in: Liszt a miénk, Bp. 1936 (auch franz., engl., ital., holl.).
Bartók, B., *Fr. Liszt.* Sein Leben in Bildern. Leipzig. 1936.
Bartha, D., *Liszt Ferenc emlékkiállítás* (Katalog d. L.-Ausstellung), Bp. 1936.
Bárdos, L., *Modális harmóniák Liszt műveiben* (Modale Harmonien in L.-s Werken), ZtudTan, 1955.
Csatkai, E., *Korai újsághírek Liszt Ferencről 1840 előtt* (Zeitungsnachrichten über L. vor d. J. 1840), Soproni Szemle, 1960.
Csekey, I., *Liszt Ferenc Baranyában* (L. im Kom. Baranya), Irodalomtörténet, 1957.
Liszt Ferenc magyar stílusa — Le style hongrois de F. L. Musicol. Hung., II. 1936.
Gárdonyi, Z., *Distancia-elvű jelenségek Liszt zenéjében* (Distanzmelodik usw. in L.-s Musik), ZtudTan, 1955.
Hankiss, J., *Liszt Ferenc válogatott írásai I—II.* (L.-s ausgewählte Schriften), Bp. 1959.
Haraszti, E., *Fr. Liszt à Paris.* RM, 1936.
Haraszti, E., *Le problème Liszt.* AM, 1937—38.
Haraszti, E., *Berlioz, Liszt et la Marche de Rákóczi.* MQ, 1940.
Haraszti, E., *Die Autorschaft an Franz Liszt's literarischen Werken.* Ung. Jhb. Berlin, 1940.
Haraszti, E., *Franz Liszt, écrivain et penseur.* Rev. de Musicol, 1944, MQ, 1947. Engl.
Haraszti, E., *Les origines de l'orchestration de Fr. Liszt.* Rev. de Musicol, 1952.
Haraszti, E., *Genèse des Préludes de Liszt.* Rev. de Musicol, 1953.
Hoffman, V., *Liszt és Czerny* (L. und Cz.), UZSzle, 1952.
Isoz, K., *Liszt három Petrarca-szonettjéről* (Über L.-s 3 P.-Sonetten), MZSzle, 1942.
Isoz, K., *Liszt Cosima levelei Mihalovich Ödönhöz* (C. L.-s Briefe an Ö. M.), Énekszó, 1950.
Kárpáti, J., *Liszt Ferenc öröksége és a magyar zenetudomány* (L.-s Erbe und die ung. Musikwissenschaft), Társadalmi Szemle, 1956.
László, Zs., *Liszt Ferenc és az orosz zene* (L. u. die russische Musik), Bp. 1955.
Lakatos, I., *Kolozsvári Liszt-emlékek* (Liszt Erinnerungen in Kolozsvár-Klausenburg-Cluj), ZtudTan, III. 1955.
Lengyel, B., *Heine és Nietzsche levele Liszt Ferenchez a leningrádi Szaltikov-Scsedrin könyvtár kézirattárában* (H.-s u. N.-s Brief an Liszt in d. Hschriftensammlg. d. Saltikow-Schtschedrin-Bibl. zu Leningrad), Filológiai Közlöny, 1959.
Major, E., *A »Csárdás macabre« története* (Geschichte d. »Cs. m.«), UZSzle, 1953.

Prahács, M., *Kiadatlan és ismeretlen Liszt-levelek a Zeneművészeti Főiskola levéltárában* (Unveröffentlichte u. unbekannte L. Briefe im Archiv d. Budapester Musikhochschule), ZtudTan, 1955.

Prahács, M., *A magyar zeneirodalom válogatott bibliográfiája* (Bibliographie des ungarischen Musikschrifttums), A Magyar Muzsika Könyve, Bp, 1936.

Prahács, M., *A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka. Liszt magyarországi tartózkodásának és főbb hangversenyeinek időrendi táblázata* (Der musikalische Nachlaß Liszts an der Musikhochschule Budapest, mit einer chronologischen Tabelle der ungarischen Aufenthalte und Konzerte Liszts) ZtudTan, VII, 1959.

Révész, I., *Liszt és Lamennais*, ZtudTan, 1953.

Szabolcsi, B., *Liszt F. estéje*. Bp. 1956. *F. Liszt an seinem Lebensabend*, Bp. 1959 (auch russ. u. engl.).

Szelényi, I., *A »Csárdás macabre« hiteles szövege* (Der authentische Text d. »Cs. m.«), UZSzle, 1955.

Szelényi, I., *Liszt : IV. elfelejtett keringő* (L.: IV. vergessener Walzer), UZSzle. 1955.

Szelényi, I., *Liszt operatervei* (L.-s Opernpläne), ebd.

Major, E., *Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet* (F. L. u. die ung. Musik). Ethnographia 1939; auch separat: Budapest 1940.

Szilágyi, E., *Három ismeretlen Liszt-levél* (Drei unbekannte L.-Briefe), UZSzle. 1955.

Takács, M., *Liszt érzelmi világa* (L.-s Gefühlsleben), MusHung IV, 1941.

Tóth, A., *Liszt Ferenc a magyar zene útján* (L. auf dem Pfade d. ung. Musik), Bp. 1939.

e) *Erkel-Studien*

Barna, I., *Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében* (Die ersten Opern F. Erkels im Spiegel der zeitgenössischen Presse). ZtudTan, 1954.

Barna, I., *Erkel nagy művei és a kritika* (Die Großwerke Erkels und die zeitgenössische Kritik). ZtudTan, IV. 1955.

Bónis, F., *Erkel Ferenc*. Bp. 1953, 1954.

Bónis, F., *Gustav Mahler négy levele Erkel Ferenchez* (Vier Briefe Mahlers an Erkel). MZ, 1960.

Csatkai, E., *Erkel Ferenc és Liszt soproni tanítványa* (Eine Ödenburger Schülerin von Erkel und Liszt: Wilma Hajtch). A gyulai Erkel Ferenc Múzeum jubiláris évkönyve. Gyula, 1960.

Falvy, Z., *Adatok Erkel Ferenc Magyar Cantátájához* (Die «Ungarische Cantate» von F. Erkel). UZSzle, 1955.

Falvy, Z., *A Himnusz kézirata* (Die Handschrift der ungarischen Nationalhymne von Erkel). Muzs. 1960.

Kodály, Z., *Erkel és a népzene* (Erkel und die Volksmusik). A gyulai Erkel Ferenc Múzeum jubil. évkönyve. Gyula, 1960.

Kroó, Gy., *Útban az Erkel-problémák megoldása felé* (Auf dem Wege zur Lösung unserer Erkel-Probleme). Muzs. 1960.

Major, E., *Erkel Ferenc műveinek jegyzéke* (Erkel-Werkverzeichnis). ZSzle, 1947.

Maróthy, J., *Erkel Ferenc operadramaturgiája* (Die Operndramaturgie Erkels). ZtudTan, 1954.

Maróthy, J., *Erkel Ferenc útja a »hősi lírai« operától a kritikai realizmus népi ágáig* (Erkels Weg von der »heroisch-lyrischen« Oper bis zur Volksoper des kritischen Realismus). MZ, 1960.

Mosonyi, M., *Erkel Ferenc Bánk bánja* (Bánk bán von Franz Erkel; Neudruck). ZtudTan, 1954.

Somfai, L., *Erkel »zeneszerző műhely«* (»Kompositionswerkstätte« Erkel; behandelt die Zusammenarbeit Erkels mit seinen drei Musikersöhnen). Muzs. 1960.

Szabolcsi, B., *Erkel Ferenc és a »Népek Tavasza«* (Erkel und der »Frühling der Völker«). MZ, 1960.

Ujfalussy, J., *A Hunyadi László és irodalmi előzményei* (Die literarischen Quellen von Erkels Oper Hunyadi László). ZtudTan, II. 1954.

Ujfalussy, J., *Erkel Ferenc és szövegkönyvei* (Erkel und seine Libretti). Muzs. 1960.

Ujfalussy, J., *Erkel Ferenc öregsége* (Der alte Erkel). A gyulai Erkel Ferenc Múzeum jubil. évkönyve. Gyula, 1960.

f) *Bartók-Studien*

Bartók, B., *Analyse du IIe Concerto pour piano et orch. par son auteur.* Radio Lausanne, 1939.

Bónis, F., *Bartók élete képekben* (Bartóks Leben in Bildern; Textteil von B. Szabolcsi). Bp, 1956, 1958.

Demény, J., *B. B. Levelek, fényképek, kéziratok, kották* (B. B. Briefe, Photos, Handschriften, Noten). I—III. Band. Bp. 1948, 1951, 1955.

Demény, J., *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka* (Bartóks Jugendjahre und romantische Periode: 1899—1905). ZtudTan, II, 1954.

Demény, J., *Bartók B. művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenével* (Die Jahre der Entfaltung. Begegnung mit der Volksmusik: 1906—1914). ZtudTan, III. 1955.

Demény, J., *Bartók művészi kibontakozásának évei. Bartók megjelenése az európai zeneéletben* (Das Erscheinen Bartóks im europäischen Musikleben: 1914—1926). ZtudTan, VII, 1959.

Demény, J., *Béla Bartók. Ausgewählte Briefe.* Bp, 1960.

Fassett, Agatha (Ágotha Illés), *Bartók amerikai évei* (Übersetzung aus *The naked Face of Genius;* Über die amerikanischen Jahre Bartóks). Bp, 1960.

Haraszti, E., *Béla Bartók. His Life and Works.* Paris—Oxford, 1938.

Hernádi, L., *Bartók a zongoraművész, a pedagógus, az ember* (B. d. Klaviervirtuose. d. Pädagoge, d. Mensch) UZSzle 1955. Franz.: Revue Musicale 1955.

Huzella, E., *Bach és Bartók,* Muzs. 1959.

Járdányi, P., *What the West saw in B.-s Music?* New Hungary, 1946.

Kárpáti, J., *Az arab népzene hatásának nyomai B. II. vonósnégyesében* (Spuren d. Einwirkung arabischer Volksmusik in B.-s 2. Streichquartett), UZSzle. 1956.

Kerényi, Gy., *B.-s Phonogrammübertragungen,* Ethn, 1948.

Kodály, Z., *B. B.* (Musikalische Charakteristik), BBWW, 1957.

Kodály, Z., *B. B. als Folklorist,* ebd.

Legány, D., *Tématípusok B. utolsó műveiben* (Thementypen in B.-s letzten Werken), ZtudTan, 1954.

Lendvai, E., B.-Analysen:
B. »Improvizációk«-sorozatáról (op. 20), ZSzle, 1947.
B. »Az éjszaka zenéje« (Musik d. Nacht), ebd.
Lendvai, E., *Bartók stílusa* (Bartóks Stil). Bp. 1955.
Lendvai, E., *B. : Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* (Sonate f. 2 Klaviere u. Schlaginstr.), ZSzle, 1948.
Lendvai, E., *Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks*, BBWW. 1957.
Lendvai, E., *Bartók und die Zahl*, Melos, 1960.
Lendvai, E., *A kékszakállú herceg vára* (Herzog Blaubarts Burg), MZ, 1960.
Molnár, A., *B. B. művészete* (Die Kunst B. B.-s), 1948.
Szabolcsi, B., *Béla Bartók. Weg und Werk.* Schriften und Briefe, zusammengestellt von B. Sz. Bp, 1957. Auch in französischer Ausgabe: *Béla Bartók. Sa vie, son oeuvre.*
Szabolcsi, B., *Bartók Béla élete* (Das Leben Bartóks). Csillag, 1955. Neudruck in Bónis: *Bartók élete képekben.* Deutsche Ausgabe in BBWW; dasselbe auch französich, 1955.; tschechisch: Prag, 1956.
Szabolcsi, B., *A csodálatos mandarin* (Der wunderbare Mandarin). Csillag, 1955. Französisch: Études Musicologiques, Paris, 1959.
Szabolcsi, B., *Bartók und die Volksmusik*, BBWW, 1957.
Szabolcsi, B., *Bartók kompozíciós elvei egy nyilatkozata tükrében* (Bartóks Kompositionsprinzipien im Spiegel eines Gesprächs). UZSzle, 1956.
Szabolcsi, B., *Kelet és Nyugat Bartók művészetében* (Ost und West in der Kunst Bartóks). »Korunk«, Kolozsvár, 1957. Neudruck deutsch, franz., engl. und russisch, unter dem Titel: *Bartók und die Völker der Welt.*
Szabolcsi, B., *Bartók és a világirodalom* (Bartók und die Weltliteratur). Nagyvilág, Bp, 1959.
Székely, J., *Bartók tanár úr* (Erinnerungen an Bartók als Pädagogen). Pécs. 1957.
Szelényi, I., *B. zongoraszonátájának kialakulása* (Entstehung d. Klaviersonate B.-s), UZSzle, 1954.
Szőllősy, A., *B.-Bibliographie*, BBWW, 1957.
Ujfalussy, J., *B. zenéjének törvényszerűségei* (Die Gesetzmäßigkeiten Bartókscher Musik), UZSzle, 1955.
Ujfalussy, J., *B.-breviárium* (B.-Brevier), Bp. 1958.
Vargyas, L., *Bartók-dallamok folklorista szemmel* (B.-s Melodien, mit den Augen d. Folkloristen, gesehen), UZSzle, 1955.
Uzszle B.-Nummer 1950, 1955.
Zszle „ „ 1958.

g) *Kodály-Studien*

Emlékkönyv K. Z. hatvanadik születésnapjára (Gedenkbuch z. 60. Geburtstag Z. K.-s, Red. B. Gunda), Bp. 1943.
Emlékkönyv K. Z. 70. születésnapjára (Ged. z. 70. Geb. Z. K.-s. Red. B. Szabolcsi u. D. Bartha), ZtudTan I. Bp. 1953.
Eösze, L., *K. Z. élete és munkássága* (Z. K.-s Leben u. Wirken), Bp. 1956.
Eösze, L., *K. Z. gyermekdarabjai* (Die Kinderstücke Z. K.-s), ZtudTan, 1958.

Járdányi, P., *Kodály a nevelő* (K. der Erzieher), Válasz, 1947.
Kovács, J., *K. Z. szimfonikus művei* (Die symphonischen Werke Z. K.-s), ZtudTan, 1958.
Lakatos, I., *Kodály művészetének útja Erdélyben* (K.-s Kunst in Siebenbürgen) KodE., 1943.
Molnár, A., *Kodály Zoltán*, 1936.
Molnár, A., *Az ifjú Kodály a zeneszerzés válaszútján* (Der junge Komponist K. am Scheideweg), ZtudTan, 1957.
Szabolcsi, B., *A nagyszombati diák* (Z. K.-s Schulzeit in Nagyszombat), ZtudTan. 1957.
Sonkoly, I., *Kodály az ember, a művész, a nevelő* (K. der Mensch, der Künstler, der Erzieher) Nyiregyháza 1948.
Szőllősy, A., *Kodály művészete* (K.-s Kunst) 1943.
Szőllősy, A., *K. Z. műveinek jegyzéke* (Werkverzeichnis v. Z. K.), ZtudTan, 1953.
Tóth, A., *K. Z. költői világa* (Die dichterische Welt Z. K.-s), ZtudTan, 1953.
Ujfalussy, J., *A Psalmus Hungaricus*, ZtudTan, 1957.
Vargyas, L., *K. Z. mint rokonnépeink kutatója* (Z. K. als Forscher d. verwandten Völker), Nyelvtudományi Közlemények, 1958.
Weissmann, J., *Kodály Concerto-ja és Páva-variációi* (K.-s Concerto u. die Páva-Variationen), ZtudTan, 1957.
Zenetudományi Tanulmányok K. Z. 75. születésnapjára (Musikwiss. Studien zum 75. Geburtstag Z. K.-s). Red. B. Szabolcsi u. D. Bartha, Bp. 1957.

III. Allgemeine Musikgeschichte

Barna, I., *Örök muzsika* (»Ewige Musik«; musikgesch. Lesebuch), Bp. 1959.
Bartha, D., *Studien zum musikalischen Schrifttum d. 15. Jh.-s*, AfMw, 1936.
Bartha, D., *Beethoven*, Bp. 1939.
Bartha, D., *Mozart zongoraműveiről* (Über M.-s Klavierwerke), MZSzle, 1941—2.
Bartha, D., *Pelléas és Mélisande*, MZSzle, 1944.
Bartha, D., *A zenetörténet antológiája* (Anthologie d. Musikgesch.), Bp. 1948.
Bartha, D., *Két Bach-elemzés* (Zwei Bach-Analysen: Suite h, Sonate f. Fl. u. Cemb. h), Énekszó, 1950.
Bartha, D., *Bemerkungen zur Stilisierung der Volksmusik, besonders der Polonaisen bei Bach.* Bach-Probleme. Leipzig, 1950.
Bartha, D., *Mozart et le folklore musical de l'Europe Centrale* (Les influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. M.) Paris (1958).
Bartha, D., *J. S. Bach*, Bp. 1956, ²1960.
Bartha, D., *Beethoven kilenc szimfóniája* (Die neun Symphonien B.-s), Bp. 1956.
Bartha, D., *A »Sieben Worte« változatainak keletkezése az Esterházy-gyűjtemény kéziratainak tükrében* (Entstehung d. Varianten d. »S. W.« im Spiegel d. Hschriften der E.-schen Sammlung), ZtudTan, 1960.
Bartha, D., *The Unknown Haydn.* The New Hungarian Quarterly, 1960.
Bartha—Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung.* 2 Bde. Bp.—Mainz, 1960.
Bartók, J., *Chopin és Magyarország* (Ch. u. Ungarn), Énekszó, 1950.
Bárdos, L., *Egy »romantikus« moduláció* (Eine »romantische« Modulation, Mozart, Klavierkonzert in G, K. 453), ZtudTan, 1957.

Boros, R., *Brahms—Petőfi megzenésítője* (Petőfis Gedicht—von Brahms vertont), Muzs, 1959.

Csatkai, E., *Haydn »Teremtés« c. oratóriumának kismartoni vonatkozásai* (Kismarton—Eisenstadt u. »Die Schöpfung«), Soproni Szemle, 1959.

Csatkai, E., *Haydnra és zenekarára vonatkozó adatok a süttöri anyakönyvekből* (H. u. sein Orchester betreffende Daten in den Matrikeln v. Süttör, Kom. Sopron), Ztud. Tan. VIII. 1960.

Csuka, B., *Haydn és a baryton*, ZtudTan, 1957.

Dévai, G., *A gregorián ének és az angol zene alapjai* (Der greg. Gesang u. die Grundlagen d. englischen Mehrstimmigkeit), Bp. 1937.

Dévai, G., *Népi elemek a korai gótika zenéjében* (Volksmusikalische Elemente in d. Musik d. Frühgotik), Énekszó, 1945.

Dévai, G., *Manuscrits en notation byzantine dans les bibliothèques publiques de Budapest*, Acta Antiqua, Bp. 1951, 1953, 1954, 1955.

Dévai, G., *Trois manuscrits en notation byzantine*, Acta Antiqua, 1954.

Dévai, G., *ΒΙΒΛΟΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*, Acta Antiqua, 1957.

Dévai, G., *The musical study of Koukouzeles in a 14th cent. Ms.* 1958.

Domokos Pál, P., *A moreszka Európában és a magyar nép hagyományai* (Die europ. »Moresca« u. die ung. Volkstradition), Filol. Közlöny, 1958.

Eösze, L., *Az opera útja* (Die Entwicklungsgeschichte der Oper). Bp, 1960.

Fábián, L., *Debussy élete, kora és művészete* (Leben und Kunst Debussys). Bp. 1957.

Falvy, Z., *Beethoven—Maelzel—Festetich*, Magyar Könyvszemle, 1955.

Falvy, Z., *Beethoven-levelek Magyarországon* (B.-briefe in Ungarn), UZSzle, 1954.

Falvy, Z., *Beethovens Beziehungen zu Ungarn*. Musica, 1956.

Gárdonyi, Z., *Mozart zongoratriói* (M.-s Klaviertrios), MZSzle, 1942.

Gárdonyi, Z., *Szólam és dallam Bach zenéjében* (Linie u. Melodie in B.-s Musik), Énekszó 1960.

Gárdonyi, Z., *Haydn oratórium-formálása* (Formschaffen in H.-s Oratorien), ZtudTan, 1960.

Gedeon, T., *Jegyzetek a Mozart-irodalomról* (Notizen zur Mozart-Literatur). ZtudTan, 1957.

Hammerschlag, J., *Der weltliche Charakter in Bach's Orgelwerken*. Bach-Probleme, Leipzig, 1950.

Hammerschlag, J., *A zenei ornamentumok stílusváltozásai* (Stilwandlungen d. musikalischen Ornamentik), Énekszó, 1950.

Haraszti E., s. Ungarische Musikgeschichte.

Haydns Werke in d. Musiksammlung d. Nationalbibliothek Széchenyi in Budapest, herausg. v. J. Vécsey, Z. Falvy, I. Kecskeméti etc., Bp. 1959; auch ung. u. engl. Ausg.

Hernádi, L., *Chopin zongorastílusa zenetörténeti megvilágításban* (Ch-s Klavierstil im Lichte d. Musikgesch.) UZSzle 1955.

Horányi, M., *Das Esterházysche Feenreich*, Bp. 1959.

Horányi, M., *Az Esterházy-opera*, ZtudTan, 1957.

Horányi, M., *Mozart operák Eszterházán és Kismartonban* (Mozarts Opern auf der Bühne von Eszterháza und Kismarton). ZtudTan, IV. 1957.

Járdányi, P., *Über Anordnung von Melodien und Formanalyse in der Gregorianik*. Acta Ethn. 1959.

Jemnitz, S., *Mendelssohn*. KZK, 1959.
Jemnitz, S., *Beethoven élete leveleiben* (Beethovens Leben in seinen Briefen). Bp, 1960.
Kárpáti, J., *Domenico Scarlatti*. KZK. 1959.
Kecskeméti, I., *Chopin*. KZK, 1960.
Koch L., *Brahms-Bibliographie*. Bp. 1943.
Kodály, Z., *A zene mindenkié!* (Die Musik gehört jedermann). Bp, 1954.
Kodály, Z., *Ki a jó zenész?* (Wer ist der gute Musiker?). Bp, 1960.
Kodály, Z., *Haydn emlékezete* (Zum Gedächtnis Haydns). ZtudTan. 1960.
Komár, P., *Verdi válog. levelei* (Ausgew. Briefe Verdis). Bp. 1956.
Kroó, Gy., *Schumann*. KZK, 1958.
Kroó, Gy., *Berlioz*. KZK, 1960.
Kroó, Gy., *A romantikus szonáta néhány problémája Chopinnél és Lisztnél* (Problème der romant. Sonate bei Chopin und Liszt). MZ. 1960.
Lakatos, I., *Mozart zenéje Erdélyben és a Bánátban* (Mozarts Musik in Siebenbürgen und im Banat). ZtudTan, V. 1957.
Legány, D., *Purcell*. KZK, 1959.
Lichtenberg, E., *Beethoven zongoraszonátái* (Die Klaviersonaten Beethovens). Bp, 1939.
Lichtenberg, E., *Mozart élete és művei* (Mozart. Leben und Werke). Bp, 1943.
Lichtenberg, E., *Beethoven kamarazenéje* (Die Kammermusik Beethovens). Bp, 1944.
Liebner, J., *Mozart dramaturgiája* (Mozarts Dramaturgie). UZSzle 1956.
Major, E., *Mozart Magyarországon* (Mozart in Ungarn). Bp, 1958.
Major, E., *Beethoven magyarorsz. útjai* (Beethovens Reisen in Ungarn). UZSzle. 1952.
Major, E., *Bach és Magyarország* (Bach u. Ungarn). Bp. 1953.
Major, E., *Egy ismeretlen, ifjúkori Bach-kép Budapesten?* (Ein unbekanntes Bildnis d. jungen Bach in Budapest?) UZSzle, 1954.
Major, E., *A »Halhatatlan kedves«*. Adatok a Beethoven-kutatáshoz, Romain Rolland két ismeretlen levelével kapcsolatban (»Die unsterbliche Geliebte«. Beiträge zur B.-Forschung (aus 2 unbekannten Briefen R. R.-s), UZSzle, 1955.
Maróthy, J., *A szovjet zene* (Die sowjetische Musik). Fejezetek a zene történetéből. Bp, 1955.
Maróthy, J., *A középkori tömegzene alkalmai és formái* (Bestimmungen und Formen der mittelalterlichen Massenmusik). ZtudTan, I. 1953.
Maróthy, J., *Zene és ember* (Musik und Mensch). Élet és irodalom, 1958.
Molnár, A., *Az új muzsika szelleme* (Der Geist der neuen Musik). Bp. 1948.
Molnár, A., *Repertórium a barokk zene történetéhez* (Repertorium zur Geschichte der Barockmusik). Bp. 1959.
Molnár, A., *Brahms*. KZK, 1959.
Pernye, A., *Puccini*, KZK, 1959.
Pukánszky, B., *Beethoven és Kant*. Athenaeum, 1939.
Rajeczky, B., *Jegyzetek Haydn »hat nagy miséjé«-hez* (Zu Haydns sechs »großen Messen«). ZtudTan. 1960.
Sólyom, Gy., *A klasszikus századforduló* (Die klassische Jahrhundertwende 1800). ZtudTan. 1960.

Sólyom, Gy., *A Mozart zene delelőjén* (Auf dem Höhepunkt des Mozartschen Schaffens). ZtudTan, V. 1957.

Sólyom, Gy., *Haydn József*. KZK, 1958.

Somfai, L. *Mozart Haydn-quartettjei* (Die Haydn gewidmeten Quartette Mozarts). ZtudTan. V. 1957.

Somfai, L., *A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben* (Das Erscheinen d. klassischen Quartettklanges in H.-s Werken), ZtudTan, 1960.

Somfai, L., *Ismeretlen Haydn-kéziratok az eszterházai színház opera-repertoárjából* (Unbekannte Haydn-Autographe aus d. Repertoire d. Theaters v. Eszterháza), ebd.

Szabolcsi, B., *Bevezetés a zenetörténetbe* (Einführung in die Musikgesch.), Bp. 1936.

Szabolcsi, B., *Az ómagyar Mária-siralom dallama* (Die Melodie d. mtlalt. ung. Marienklage), Argonauták, 1937. (auch in: Vers és dallam.)

Szabolcsi, B., *A zene története* (Geschichte d. Musik), Bp. 1940, ²1943, ³1957.

Szabolcsi, B., *A rokokó születése* (Geburt d. Rokoko), MZSzle, 1942. (S. Bausteine.)

Szabolcsi, B., *A legrégibb kótázott bibliadallam* (Die älteste notierte Bibelmelodie), Libanon, 1943.

Szabolcsi, B., *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán* (B. Künstler u. Kunstwerk an d. Grenze zweier Epochen), Bp. 1947, ²1948, ³1960.

Szabolcsi, B., *Régi muzsika kertje* (Garten d. alten Musik; musikgesch. Lesebuch), Bp. 1946, ²1957.

Szabolcsi, B., *Európai virradat* (Morgendämmerung Europas; Musikleben im 18. Jh.), Bp. 1948.

Szabolcsi, B., *Tre composizioni sconosciute di Antonio Vivaldi*. Quaderno dell' Accademia Chigiana, XV. Siena, 1947.

Szabolcsi, B., *Verdi e l'Ungheria*. Accademia Mus. Chigiana, Siena, 1951.

Szabolcsi, B., *A művész és közönsége. Zeneszerző, társadalom és zenei köznyelv a polgári korszak küszöbén* (Der Künstler und sein Publikum. Komponist, Gesellschaft und musikalischer Gemeinschaftsstil auf der Schwelle des bürgerlichen Zeitalters). Bp, 1952. Auch franz.: *L'artiste et son publique*. Europe, Paris, 1956.

Szabolcsi, B., *A felvilágosult Európa és végvidékei* (Das Europa d. Aufklärungszeit u. seine Randgebiete), Énekszó, 1950.

Szabolcsi, B., *Bach, a verbunkos és a Rákóczi-nóta* (B., die Werbung u. d. Rákóczi-Lied), ebd.

Szabolcsi, B., *A melódia története* (Geschichte d. Melodie), Bp. 1950, ²1957; deutsch: *Bausteine zu einer Gesch. d. Mel.*, Bp. 1959.

Szabolcsi, B., *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben* (Volks- u. individuelles Schaffen in d. Musikgesch.), MTANyÉrt, 1953.

Szabolcsi, B., *Két zenetörténeti előadás: I. Írott hagyomány—élő hagyomány II. Makámelv a népi és művészi zenében* (2 musikgesch. Vorträge: I. Schriftliche u. lebendige Tradition II. Makamprinzip in d. Volks- u. Kunstmusik), Ethn, 1949.

Szabolcsi, B., *Dallamtörténeti kérdések* (Melodiegesch. Fragen: I. Ung. Vagantenlieder; II. Die Siciliana B. Balassis, 16. Jh; III. 2 Flötensonaten in d. Bibl. San Marco, Venedig, 18. Jh.). ZtudTan, 1953.

Szabolcsi, B., *Exoticisms in Mozart.* Music and Letters, 1956; ung. UZSzle, 1956.

Szabolcsi, B., *Haydn, a jövő zenésze: az utolsó menüettek* (H., Musiker d. Zukunft: die letzten Menuette), ZtudTan. 1960.

Szabolcsi, B., *Mozart és a népi színjáték* (Mozart und die Volksbühne). MTANyÉrt, 1956. Dasselbe deutsch: Mozart Kongreßbericht (1956), Wien, 1958.

Szabolcsi, B., *Haydn és a magyar zene* (Haydn und die ungarische Musik). ZtudTan, 1960. Dasselbe deutsch: Beiträge zur Musikwissenschaft. Berlin, 1959; dasselbe russisch: Sowjetskaja Musika, 1959.

Szelényi, I., *Beethoven zenéjének dialektikus nyelvezete* (Die dialektische Sprache Beethovenscher Musik), UZSzle, 1952.

Szőllősy, A., *A költő és a zenész* (Dichter u. Musiker: P. Louys u. Cl. Debussy), Muzs, 1959.

Szőllősy, A., *Honegger.* KZK, 1960.

Takács, M., *Mozart művészetének értékelése a magyar zeneirodalomban* (Die Bewertung von Mozarts Kunst in der ungarischen Literatur). ZtudTan, V. 1957.

Telmányi, E., *Bach szólóhegedűre írt műveinek kottahű előadásáról* (Vom notengetreuen Vortrag Bachscher Soloviolinsonaten. Muzs. 1959.

Temesváry, J., *A preklasszikus olasz hegedűkoncert születése* (Die Entstehung des ital. präklass. Violinkonzerts). ZSzle 1947.

Tóth, A., *Mozart* (zusammen mit B. Szabolcsi). Bp, 1941.

Ujfalussy, J., *Intonáció, jellemformálás és típusalkotás Mozart egyes műveiben* (Melodiestil, Charakterisierung und Typenbildung in Mozarts Werken). ZtudTan, V. 1957.

Ujfalussy, J., *Debussy.* KZK, 1959.

Ujfalussy, J., *Egy különös formacsoport Haydn zongoraműveiben* (Eine sonderbare Formengruppe in H.-s Klaviersonaten), ZtudTan, 1960.

Ujfalussy, J., *Hogyan kerülnek a magyarok Beethoven 3. szimfóniájának utolsó tételébe?* (Die Ungarn im letzten Satz von B.-s dritter Symphonie), MZ, 1960.

Valkó, A., *Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében* (H.-s Wirken in Ungarn im Spiegel d. Archivakten), I. II. ZtudTan, 1957, 1960.

Vágó, Gy., *Dittersdorf Nagyváradon* (D. in Nagyvárad-Großwardein-Oradea). MZSzle, 1943.

Várnai, P., *Schütz.* KZK, 1959.

Várnai, P., *»Va, dal furor portata«.* ZtudTan, V. 1957.

Vécsey, J., *A magyar Mozart-irodalomról* (Über die ungarische Mozart-Literatur). ZtudTan, V, 1957.

Vécsey, J., *L'infedeltà delusa* (Haydns Oper). ZtudTan. 1953.

IV. Sammelwerke

(Musikwissenschaftlichen oder teilweise musikwissenschaftlichen Inhaltes. NB. Die bedeutendsten Beiträge sind auch bei den einzelnen Autoren bzw. Themen registriert.)

A Magyar Muzsika Könyve, szerk. Molnár Imre (Buch der ungarischen Musik). Bp. 1936. Mit Beiträgen von Major, Kereszty, Gajáry, Koudela, Árokháty, Jem-

nitz, Isoz, Molnár, Bertha, Siklós, Harmat, Boldis, Lajtha, Szabolcsi, Bartha, Lányi, Kókai, Geszler, Fábián, Prahács, usw.

Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára. Szerk. Gunda Béla. (Festschrift zum 60. Geburtstag Zoltán Kodálys). Bp, 1943. Mit Beiträgen von Veress, Bartók, Danckert, Szabolcsi, Farmer, Viski, Handschin, Prahács, Kunst, Krohn, Járdányi, Sirola, Dincsér, Fujii, Lakatos, Schneider, Petró, Norlind, Manga, Schaeffner, Lajtha, Kacarova-Kukudova, Márkus, Jeppesen, Kerényi, Nataletti, Vargyas, Brailoiu, Rajeczky, Zawadski, Kiss, Arsunar, Szentjóbi, Väisänen, Csenki, usw.

Zenetudományi Tanulmányok (Studien zur Musikwissenschaft). Schriftleiter: Bence Szabolcsi und Dénes Bartha:

Bd. I. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára (Festschrift zum 70. Geburtstag Z. Kodálys). Bp, 1953. Mit Beiträgen von Tóth, Vargyas, Szabolcsi, Szőllősy, Beljajew, Horusitzky, Pais, Eckhardt, Ortutay, Kardos, Lajtha, Hammerschlag, Kerényi, Járdányi, Bartha, Rajeczky, Csomasz-Tóth, Molnár, Domokos, Kiss, Ligeti, Gárdonyi, Ránki, Vécsey, Maróthy, usw.

Bd. II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére (Zum Gedächtnis an F. Erkel und B. Bartók). Bp, 1954. Mit Beiträgen von Mosonyi, Cosma, Lakatos, Maróthy, Barna, Ujfalussy, Várnai, Demény, Gálos, Murányi, Falvy, Molnár, usw.

Bd. III. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére (Zum Gedächtnis an Fr. Liszt und B. Bartók). Bp, 1955. Mit Beiträgen von Tóth, Bárdos, Gárdonyi, Lakatos, Prahács, Szabolcsi, Kodály, Demény, Lendvai, Legány, Szőllősy, usw.

Bd. IV. A magyar zene történetéből (Aus der Geschichte der ungarischen Musik). Bp, 1955. Mit Beiträgen von Falvy, Esze, Rajeczky, Molnár, Várnai, Barna, usw.

Bd. V. W. A. Mozart emlékére (Zum Gedächtnis von W. A. Mozart). Bp, 1957. Mit Beiträgen von Tóth, Szabolcsi, Bartha, Ujfalussy, Bárdos, Sólyom, Somfai, Várnai, Pukánszkyné-Kádár, Lakatos, Horányi, Gedeon, Takács, Vécsey, usw.

Bd. VI. Kodály Zoltán 75. születésnapjára (Zum 75. Geburtstag Zoltán Kodálys). Bp, 1957. Mit Beiträgen von Molnár, Szabolcsi, Ujfalussy, Weissmann, Kovács, Eösze, Pais, Salmen, Bárdos, Csomasz-Tóth, Bónis, Vörös, Benkő, Kerényi, Maróthy, Schram, Valkó, Csuka, Horányi, usw.

Bd. VII. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben. Liszt Ferenc hagyatéka (Bartóks Erscheinen im europäischen Musikleben. Der Nachlaß Fr. Liszts). Bp, 1959. Mit Beiträgen von Demény, Prahács, Domokos, C. Nagy, usw.

Bd. VIII. Haydn József emlékére (Zum Andenken Joseph Haydns). Bp, 1960. Mit Beiträgen von Kodály, Einstein, Siegmund-Schultze, Szabolcsi, Gárdonyi, Bartha, Sólyom, Ujfalussy, Somfai, Rajeczky, Vécsey, Valkó, Csatkai, Benkő, Katona, usw.

Fejezetek a zene történetéből (Ausgew. Kapitel aus der Geschichte der Musik). Bp, 1955. Mit Beiträgen von Gábri, Kárpáti, Kecskeméti, Kovács, Kroó, Maróthy, Pándi, Sólyom.

Mozart operái. Hat tanulmány (Mozarts Opern. Sechs Studien). Bp, 1956. Mit Beiträgen von Kárpáti, Kovács, Kroó, Pándi, Sólyom.

Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe. Zusammengestellt von B. Szabolcsi, Bp, 1957. Mit Beiträgen von Bartók, Kodály, Szabolcsi, Lendvai und Szőllősy (Bibliographie).

Kis Zenei Könyvtár (Musikalische Handbibliothek: Kurzbiographien einzelner Meister). Bändchen über das Leben von Bach, Beethoven, Brahms, Berlioz, Chopin, Debussy, Haydn, Honegger, Lully, Mosonyi, Mendelssohn, Puccini, Purcell, Ravel, Scarlatti, Schumann, Schütz, usw. 1958—60, mit Arbeiten von Bartha, Molnár, Kroó, Kecskeméti, Ujfalussy, Szöllősy, Bónis, Jemnitz, Kárpáti, Pernye, Legány, Petrovics, Várnai, Sólyom, usw.

Bibliotheca Musica. Kurzgefaßte Musikgeschichten einzelner Länder (Ungarn, Polen, Italien, Tschechoslowakei, usw.) 1959—60. Mit Beiträgen von Szelényi, Várnai, Pándi, Sárai, usw.

Abkürzungen

Acta Ethn	= A. E. Academiae Scientiarum Hungaricae
Ak Ért	= Akadémiai Értesítő
AM	= Acta Musicologica
BBWW	= Béla Bartók, Weg und Werk, Red. B. Szabolcsi, Bp. 1957 (franz. 1955).
Ethn	= Ethnographia
KodE	= Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára — Mélanges offerts à Z. K. à l'occasion de son soixantième anniversaire, Red. B. Gunda, Bp. 1943.
KZK	= Kis Zenei Könyvtár (Musikal. Handbibliothek)
MagyNépr	= A Magyarság Néprajza I—IV, Bp. 1937.
MK	= Magyar Kórus
MTANyÉrt	= A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtörténeti Értesítője
Musicol. Hung.	= Musicologia Hungarica
Muzs	= Muzsika
MSzle	= Magyar Szemle
MZ	= Magyar Zene
MZSzle	= Magyar Zenei Szemle
NéprÉrt	= Néprajzi Értesítő
Stud	= Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, Red. B. Rajeczky u. L. Vargyas, Bp. 1956, ^{2}1957, ^{3}1958 (englisch)
TáncTan	= Tánctudományi Tanulmányok
UngJb	= Ungarische Jahrbücher
UZSzle	= Uj Zenei Szemle
ZSzle	= Zenei Szemle
ZtudTan	= Zenetudományi Tanulmányok, Red. B. Szabolcsi u. D. Bartha

Duke Bluebeard's Castle

by

Gy. Kroó

The story-book which — as evidenced by an endless series of new editions — still enjoys wide popularity among French children was published in Paris in 1697. The first edition appeared under the title "Histoires ou Contes du Temps passé, avec des Moralités" (Histories and Tales with a Moral from Times Long Past). The author of the book, Charles Perrault, a subject of Louis XIV, was born in Paris in 1628, where he died in 1703 as a member of the French Academy, after having risen to the post of Colbert's folk art director, and become an outstanding figure in the literary life of his country.

Among these stories (Sleeping Beauty, Cinderella, ect.), — most probably elaborations of legends and folk tales —, the reader also finds the history of Bluebeard. In a later edition with coloured illustrations, the story is preceded by a vividly lifelike picture. A coarsely clad man of well over forty, creating the impression of a peasant - the plume adorning his hat as bushy as the beard covering his chin — is flashing a sharply-whetted dagger before his breast with a bold, evil light in his eyes. This must have been what the mythical man of immeasurable wealth was imagined to look like. Envied for possessing the finest house of the countryside - full of valuable jewels and rare treasures — he was nevertheless shunned consistently by everybody, particularly by young girls and women, because he was Bluebeard of whom scandalous tales were told. All the people kept wondering where he might have hidden his vanished wives.

Once it came about that this disreputable, wicked man went to woo the daughter of a neighbour; having dispelled the rumours circulated about him by friendly words and amiability, he was wedded to one of his host's daughters, to Fatime. Not long after the wedding, Bluebeard had to go on a long journey. He entrusted his home and chattels to his wife, handing over to her in due order the keys of the halls and chambers

of his huge castle. Two keys commanded the entrance to the most marvellous furniture, carpets, and pictures, one to the room holding the gold and silver jars, the fourth to the treasury, and two more provided access to heaps of brilliantly glittering gems. The heavy bundle of keys included a tiny seventh key which opened a secret chamber. In forcible language the man forbade his wife to approach that door, and went, on his way.

Fatime invited guests, and amused herself. She had all she wanted and yet was tortured by curiosity. She stole to the forbidden lock and, defying her husband's command, opened it. She was horrified by what she beheld. The wooden floor made crimson by clotted blood reflected the rigid pinioned figures of the dead wives standing side by side in the dim shadow of the wall. Their throats had been cut by a murderous hand. Overcoming her terror with a tremendous effort, she fled from the room, banging the door behind her. However, the key, which she had dropped in her fright, was stained with blood. Whatever she did, whatever she tried, she could not erase the stain.

That very evening Bluebeard returned unexpectedly. The woman gave back the bundle of keys; the stain of blood betrayed what had happened. "So you have been in there — said the man. Very well, take your place among the wives whom you wanted to see at any price." In vain did Fatime sob and kiss her husband's feet, imploring him to forgive her, Bluebeard was imperturbable and inexorable like a rock. "You must die immediately." "Give me a little time for prayer" pleaded the wife; then, having obtained his leave, she ran to her sister Anne and sent her to the castle watch-tower to alarm their brothers. But the soldier-brothers to whom Fatime looked for deliverance were almost too late. The time of respite was over; Bluebeard raised his wife by her hair and just prepared to stab her to death when at last the brothers rushed in, freed their sister, and took the life of the sinful husband.

Thus the story had a happy end. Bluebeard's immense wealth was inherited by Fatime. From the treasure she gave Anne a handsome dowry and bought promotions for her brothers, a dragoon and a musketeer, so that both rose to the rank of captain. She herself married an honest man who brought her happiness and made her forget the time she spent with Bluebeard.

In a search for the origin of the story the traces lead to historical facts and historical personages. The chronicler of the Bluebeard myth has to state first of all that before Perrault there was no mention of Bluebeard's figure, either in French literature or in French historical

records; until the last decade of the 17th century, no writing contained any allusion to him either as a fictitious character or a historical personage. The tale of Perrault, however, started a veritable avalanche of versions of the Bluebeard saga, and from the second half of the 19th century on, numerous monographs were published in quick succession on the historical antecedents of the story. Our account based on these works offers only a brief summary of the extensive inquiry into the subject.

According to one assumption, the historical ancestor of Bluebeard's figure was Gilles de Laval, Baron of Rais or Retz, better known as Gilles de Rais, who was born in 1404 at the Castle of Machecoul on the border of Brittany and Anjou. His father, Guy II. de Laval, had adopted the name of Rais at the wish of Jeanne the Wise, the last descendant of the Rais family, that he might thus step into the vast inheritance. As a result of Jeanne's caprice, soon another relative, Jean de Craon, came forward to claim the estate. The ensuing long dispute was terminated by the marriage of Jean's daughter, Marie de Craon, to Guy de Rais; the hero of our story, Gilles de Rais, was born of this alliance.

At the age of nine the boy lost his father and, since his mother married again, he was brought up at Champtocé, his maternal grandfather's, Jean de Craon's castle. There his character began to take shape, it was marked by pride, recklessness, conceit, and self-adoration. For his years he was highly cultivated, reading Ovid and Tacitus, but his favourite author was Suetonius on the lives of the Roman emperors. He loved solitude, perhaps because he failed to find fit company at Champtocé. His only friend was Roger de Bricqueville, over whom he already asserted his will during their games. His family soon selected for him a bride, but after their betrothal — the boy was barely thirteen — his fiancée suddenly died; hardly a year later the second exchange of engagement rings ended similarly; the second fiancée followed the first into the grave. Gilles de Rais was 16 years of age when the strife raging between the parties of Penthièvre and Monfort caused him to join the ranks of the Breton nobility fighting on the side of the latter. After the victorious occupation of Nantes and the release of Prince John, the young Baron got married. He spent only a few weeks with his bride, for he was again drawn into the struggles of civil strife. The young man's estates were greatly increased by marriage which made his property stretch from the Loire to Poitou, the Castle of Tiffauge coming to him as a dowry. In due time his wife, Catherine de Thouars, was delivered of a daughter, but at the time of Marie's birth, Gilles de Rais had already resumed following his own pleasures.

The first year of the war had curbed his youthful ferocity, and his ungovernable temperament first found satisfaction in immense splendour and passionate enjoyment of art. He often changed his place of residence, visiting and holding court in turn at several of his largest castles, accompanied everywhere by his own company of players and living-pictures ensemble; most of the presented plays he wrote himself, he lived amidst surroundings of gold and marble and engaged Italian masters to paint frescoes on his ceilings; at meal-times he was entertained by court musicians and Arabian dancers who performed the moresca to the sounds of music. At this period he shed all pretence of concealing his homosexual propensity, having found a willing tool in Bricqueville.

Baron de Rais was eighteen years of age when, owing to his fame as the richest nobleman of the country, known for his high education, arrogance, and luxurious tastes, he was invited to the royal court. He spent there a year, eliciting appreciation and envy; but the ladies of the court waited in vain for his favours. He earned his greatest merits as a general and commander of a frontier district. He had a fabulous reputation for boundless daring, but his cruelty was also notorious; many of his prisoners were hanged; that is how he came to learn the lust of blood.

His meeting with Joan of Arc in February, 1429, was an extraordinary event in the life of Gilles de Rais. He was one of the first who immediately trusted Joan, and volunteered to provide henceforward for her personal safety. Historians think it highly probable that Gilles de Rais, with his tendency to extremes, for a short time completely succumbed to the influence of Joan and the legends circulated about her; certain signs even permit the inference that he believed in her with a mystic faith and fanatic rapture. At the coronation of Rheims in July, 1429, the king appointed the young nobleman of twenty-five as Marshal of France in reward for his valiant feats-of-arms.

There are no records about the Marshal until the winter of 1430. We have no information whether he was plunged into melancholy by Joan's capture for which he felt responsible even in his absence. There are data to confirm that he marched off with his troops to deliver Joan of Arc, but his plan failed. The Maid's death destroyed his faith and from that time on he increasingly gave himself up to his pathological aberrations. After the death of Jean de Creon in December, 1432, he moved to Champtocé. Besides Bricqueville, Gilles de Silles became his most intimate friend and a life of unceasing debauchery began, leading to the first period of pleasure murders.

At Champtocé forty young boys fell victim to this insane passion, and about the same number of children were killed at the Castle of Machecoul. Then the Baron of Rais established a religious foundation in the name of Holy Innocence. An efficiently organized criminal gang helped to screen the felon's depredations. With the assistance of the Lord Steward, Bricqueville, the courtier de Sillé, and a priest called Eustache Blanche, singing boys, preferably orphans, were lured from remote parts to join the Baron's choir, and when they had been murdered all traces were carefully wiped out. Though rumours of lost children spread in the neighbourhood, who dared suspect the most powerful magnate of the country?

This passion appears to have spent itself for a time. In the year 1434 the Baron again displayed a craze for art. He organized a company of players, the scenery was prepared under his own supervision, the plays had to be written after his own ideas, the programme included a variety of farces, pantomimes and soties. The performances were public and gratuitous. Proof of ten first-nights that took place at Champtocé was discovered: each cost fifty-thousand pieces of gold. Gilles de Rais and his "company" then toured the country, visiting Nantes, Bourges, Angers, Montluçon, and other towns. The Baron entered these places at the head of his gorgeous court for the theatrical season which came round at Christmas time, Easter, and Whitsuntide. The herolds, accompanied by halberdiers, acquainted the population with the title of the play. The Baron himself provided for everything, with an army attending at every step, and scattering money among the crowd on his way to the theatre. Obviously he imitated the monomania of Roman emperors; the seed of Suetonius came to fruition. The mystery play on the siege of Orleans, staged in September, 1434, in the presence of Charles VII, gives a clue as to the size of the company of strolling players. Five-hundred supers moved about on the stage and the Baron played his own historically authentic role himself. The manuscript of the libretto of 20 529 lines, requiring the participation of 140 actors, has been preserved to the present day by the Vatican library.

Even Gilles de Rais' wealth proved unequal to such mad extravagance. In due succession, his estates, castles, and lands fell into the hands of his creditors. His heirs submitted petitions to the king, who thereupon sent out warnings to the captains of the Baron's castles, forbidding the transfer of Gilles de Rais' properties from their stewardship to any stranger without the permission of the state council. The squandering of wealth nevertheless continued, since the most powerful land-

owners, even Prince John himself, circumvented the king's order. At this time de Rais withdrew to Tiffauges where he attempted to avert ruin by resorting to black magic. Already before he had carried on experiments, in the hope of discovering the secret of alchemy and the philosophers' stone. From every part of Europe famous alchemists came to his castle, as Antonio de Palermo, Cesare Rapporta, Marquis de Serva, and Jean Petit. Tiffauges, situated at fifty kilometres from Nantes, became a veritable centre of this international band of adventurers. Before the announced visit of the hereditary prince, later Louis XI, the Baron caused all laboratories to be demolished, but in 1439 he set up the witches' kitchen with renewed vigour; at that time his "scientists" were headed by Francesco Prelati, the Florence magician. Under the latter's influence Gilles de Rais determined to enter into league with the Satan in order to secure success. He wrote out the contract in his own blood, offering Satan the hearts, eyes, and hands of five children in return for the secret of gold. The devil's service aroused the Baron's sadism and intensified it to a rage; in a short time this cruel fornication cost the lives of 120 victims. Children kept disappearing from Anjou, Poitou, and Brittany. When Madame Perrine Martin had enticed these innocent children from their homes, they were seized by the Duke's Myrmidons who took them straight to their master's torture-chamber. The marshal raped these children alive or dead, inventing such cunning variations of torture and pleasure murder as to defy description these days. As recorded in contemporary documents he slaughtered about 700 to 800 victims. He confessed after his arrest that he found the deepest satisfaction in playing with "torture, blood, and tears".

News of the pleasure murders travelled far, but for a long time nobody dared to interfere with the powerful Baron, the former brave general. Finally the nephew of a well-known ecclesiastic disappeared from Rais' choir in the usual manner. Thereupon Jean Malestroit, Bishop of Nantes, initiated a secret investigation and when sufficient evidence had been collected, Gilles de Rais was arrested on September 13, 1440, and arraigned. At the trial the criminal, after some protraction made a full confession; at that time he was already tormented by nightmares and horrible visions. The penitent was excommunicated and then absolved by the Church. The temporal court condemned him to simultaneous hanging and burning to death. The sentence was carried out.

For a long time after his execution, the confession of Gilles de Rais remained a topic of conversation in Brittany. Parents passed it on to their children, in the villages kids were frightened into obedience by

mention of the Baron's name; among the population the name of Gilles de Rais actually became identical with that of Satan. Grandchildren and great-grandchildren knew nothing about the material of the lawsuit of Nantes; just as the deeds of Joan of Arc became the source of legends, the account of the misdeeds perpetrated by the Baron de Rais was falsified, coloured, and distorted by oral passage from generation to generation. Then suddenly — impossible to say when and how — perhaps before, or owing to the spread of Perrault's tale, the figure of Gilles de Rais merged into that of Bluebeard. In the counties where the former marshal had owned estates, popular tradition was convinced that he was Bluebeard. The following two French stories bear witness to the confluence of fiction and history.

The first is about the adventure of Mademoiselle Blanche de l'Herminière and Count Odon de Tréméac, the master of Krevent. On one occasion, the affianced couple sought a night's rest at one of Gilles de Rais's castles. Next day the host made friendly efforts to dissuade his guests from departing, because he had fallen in love with the beautiful Blanche. Acting after the dictates of his nature he made short work of the matter; at his command, armed men rushed into the hall during a meal and killed the count. Then the Baron proposed to the young lady and although she refused his offer, she was taken to the altar by force. But even there Blanche resisted. The Baron of Rais then offered his lady-love not only his castles and treasures as wedding presents, but also his body and soul. "You shall have my castles, forests, fields, and meadows! — Leave me alone! — You shall have my body and my soul! — Done! I accept them! Can you hear me well, Gilles de Rais? I have accepted; henceforward you are mine." At this moment Blanche was changed into an azure-blue devil who compelled the Baron to serve him in his life. "Henceforward you shall be Bluebeard — commanded the devil — and you shall serve to terrify women and children." The Baron tried to plead with the devil, but the latter remained adamant. Gilles de Rais's reddish-brown beard turned blue, and ever since, when people hear his name, they fear him no less than the devil.

The other tale is a mournful song of Brittany, a so-called complaint. The first to mention it was Amézeuil who is quoted also by Abbé Brossard (Gilles de Rais, Marshal of France, called Bluebeard, Paris, 1885), but the original source has so far remained obscure. This complaint has either lived on among the people and come down from the 15th century by word of mouth, or came into existence and spread as a result of inquiry into the history of Gilles de Rais during the last decades of the

19th century. Since prior to Abbé Bossard's dissertation no Gilles de Rais research had been undertaken, the complaint may be assumed to have been composed at the time of the Nantes proceedings and to have been preserved over several centuries while undergoing minor changes and modifications. It appears highly probable that the complaint was put on record in ecclesiastical circles during the life-time of Bishop Malestroit (it being a Breton text, textual critical analysis suitable to decide the issue is naturally impracticable in Hungary).

In the following we quote a considerable part of the gentle, naive complaint.

An old man. "Daughters of Sion, why are you so silent?
Why do you avoid feasting and company?"

Young girls. "You may well ask, Sir, why the nightingale has ceased to warble in the grove and why the yellow thrush and the bullfinch have given up singing their sweet songs."

An old man. "Pardon me, young maidens, but I am a stranger in these parts; I have come from a far-away region, from the country of Tréguier and the district of Léon, and I am ignorant of the reason for the great sorrow that darkens your faces."

Young girls. „We are lamenting for Gwennola, the most beautiful, we loved best.
What has become of Gwennola?
Will you not speak, maidens"?
What is happening here?
It is terrible to tell; villainous Bluebeard has wrought the ruin of noble Gwennola, as he has murdered the wives of all others.
Is Bluebeard living in the neighbourhood? Oh, run quickly my children, flee as fast as you can. The predatory wolf is not so awful as the wild Baron, the bear is tamer than the Baron of Rais.
There is no escape; we are servants of the Barony of Rais; body and soul we belong to Sir Bluebeard.
I shall deliver you; I, because I am Jean de Malestroit, Bishop of Nantes, and I have sworn to deliver my flock. Gilles de Laval does not believe in God. He will perish and die a horrible death. I swear it by God."
Then the complaint ends with

> "Now the daughters of Sion sing from all their hearts and go to dance when there is feasting and entertainment. The grove resounds with the delightful notes of the nightingale, and the yellow thrush and bullfinch sing their loveliest carols; all nature has donned festive attire: Gilles de Rais is no more! Bluebeard is dead!

As regards the relations between this plaintive song and Perrault's tale, the most important feature of this variation is the mention of Bluebeard's former wives. Where did this element come from? Could records of the early death of Gilles de Rais' two young fiancées have served as source? Or was it simply falsification in order to provide ecclesiastical teachers with a story which, divested of the motives of pleasure murder and homosexuality, might be used as a strong admonition?

In an attempt to unravel the interwoven threads of history and legend the traces of another tale have also to be followed briefly. It is the legend of Saint Triphine, the story of the Breton nobleman Comorre; in popular belief his castle was the seat of Bluebeard. In Alain Bouchard's chronicle of 1531 (Grandes Cronicquees) and Albert Le Grand's work published at Nantes in 1636 (La vie, gestes, Mort et Miracles de sainst de la Brétagne-Armorique -The Lives, Deeds, Death, and Miracles of Armoric-Brittany Saints) the story was put down in the following form.

Comorre, one of the most powerful nobles, owning extensive estates in Brittany in the 6th century, asked Guérok, Count of Vannes, for his daughter Triphine's hand in marriage. Guérok refused the suitor's offer, because Comorre had been married several times and he was rumoured to have killed all his wives. Saint Gildas nevertheless persuaded the Count to consent to the marriage, promising the father to provide for Triphine's return to Vannes should Comorre be estranged from her. At the beginning the marriage was happy enough, but soon Triphine learnt that her husband had murdered four wives when they were pregnant. Since she herself was with child, one night attended by a few servants she escaped from her husband's castle. Comorre set out in pursuit, overtook the party and killed his wife. The faithful servants took the news to Guérok, who caused his dead daughter to be brought to Vannes. Saint Gildas kept his promise, resurrected Triphine, and gave her back to her father. The people have ever since honoured Triphine as a saint and Saint Gildas is believed to have also punished Comorre: he appeared in front of the murderous husband's castle, and upon his words calling Comorre to account, the castle walls crumbled.

Several variations of this tale have continued to live on as oral tradition in the country around Vannes. One version is combined with an animal fable; the fox, the robin, and the fish helped Triphine who, according to this variation of the legend, had been driven away by her husband because of a woman called Oltragotha. The popular belief concerning Comorre, apart from Triphine, is still more interesting; it maintained that Comorre was the mysterious nightly boatman of many waters who tempted the women that stepped into his boat. The shore was haunted by the ghosts of murdered women, and those who turned back their heads upon the mysterious sounds of nocturnal weeping were rowed by the boatman to the land of death. Here the Bluebeard problem quite obviously borders on the great legendary cycles, also on the Styx-Charon motive of Greek mythology.

Let it be pointed out briefly what may have been the presumable historical antecedents of the Comorre-Triphine legend, as laid down by Arthur le Moyne de la Broderie in his work entitled Histoire de Bretagne. The ancient inhabitants of the country, the Armors, were destroyed by Saxon invasion; their place was taken by the Bretons who, under the leadership of their princes, settled down in various parts along the seashore. The settlement of the leader Gradlon, Cornouaille (Cornwall) was founded in those days; Weroc rose to supremacy in the environs around Vannes, while the dominion of the third reigning prince, Riwal, bore the name of Domnonia. Comorre was a minor robber prince in the 6th century, either an ancient inhabitant or an immigrant, most likely the regent appointed by the Frankish King, Childebert, to represent the Merovingian dynasty. He vigilantly exploited the death of those who owned landed estates in the surrounding provinces and toughly pursued the enlargement of his lands. When he had thus acquired considerable property, once, at a hunt, he killed his best friend, Jona, the grandson of Riwal, that he might marry his widow and come into still greater power. Judwal, his wife's son by her first marriage, he brought up as his own son for the time being.

At that time Meliau, Comorre's brother-in-law, died in Cornwall, and instead of the minor heir, Meloir, it was Comorre's other brother-in-law, Rivod, who ascended to power as regent. Rivod treated the heir to the crown cruelly, caused him to be mutilated, then murdered. This example exerted a deep influence on Comorre who had at the beginning stood up for Meloir. Now he became jealous of his step-son Judwal, who was compelled to flee from him to Frankish territory. About that time Comorre's wife, the mother of Judwal, died under obscure condi-

tions. About 547—58 Comorre wanted to contract a new alliance and presented himself as a suitor for the hand of Triphine, Weroc's daughter. Weroc, however, had been informed of Judwal's flight, had heard about the queer death of Comorre's wife, and also knew the prince's insatiable greed for land and power. But the famous suitor asked the Abbot of Rhuys, the later Saint Gildas[1], to persuade the father to change his mind. To avoid any war resulting from refusal of the proposed marriage, the abbot secured the hand of Triphine for Comorre.

Not long after, Comorre suggested that his father-in-law should divide his realm among his children; that is how Comorre wanted to get hold of one third of the country through his wife. But Weroc clearly recognized his intention and refused to comply with his request, whereupon Comorre revenged himself on his wife. To escape from violence and maltreatment, Triphine one night ran away; her husband who followed in pursuit overtook her and inflicted a grave wound on her head. The scattered attendants rallied in the meantime, found Triphine unconscious in the forest and took her to Vannes, where her frightened father, Weroc, immediately sent for the abbot known for his skill in healing. Gildas saved the woman and the child she carried in her womb. After her delivery Triphine entered the Church, while Comorre was excommunicated by the convocation.

Years went by and Childebert wanted to instal Judwal as the master of Domnonia instead of Comorre. Execution of the project was delayed, because Childebert's wife had fallen in love with young Judwal and kept postponing his departure (this explains the role of Oltragotha as a rival in the animal fable). Supported by the Church, Judwal finally landed in Brittany where he fought several battles about 554—555, defeating Comorre who fell himself on the battle-field.

Among Comorre's contemporaries there was a Breton statesman by the name of Conoo, who murdered three of his brothers to come into power; Conoo was no lesser tyrant than Comorre himself. His power, too, was overthrown with Frankish aid and an invasion headed by the lawful heir to the throne. This provided an opportunity for mixing up the crimes and evil deeds of the two men, ascribing every outrage to Comorre (in fact, Comorre or Conomor, in the same way as Conoo, means a great lord, a reigning prince). That is how legends arise !

[1] Of the saints called Gildas, the cited historical data refer to the author of "Liber quaerulus de Excidio Britanniae", the militant missionary who took up the fight against Druidic remnants in Brittany.

But how did Comorre's 6th century figure come to be brought into connection with the Bluebeard legend? In 1850 the Bulletin Archéologique de l'Association Bretagne (Archeological Bulletin of the Brittany Association) published a report on the discovery of old frescos alleged to stem from the 13th or 15th century in a chapel dedicated to Saint Nicolas at Bieuzy, not far from the place where, according to tradition, the Abbot of Rhuys used to preach to his flock. The frescos depicted the following scenes in due order: The wedding of Triphine and a Breton lord with a bluish beard. The husband's farewell from his wife, handing her a tiny key. Small chamber with seven hanged female bodies. The husband calling his wife to account. While the wife is beseeching her lord on her knees another female figure is scrutinizing the road. As the husband rushes at his wife, two men and Saint Gildas step into the room.

Investigation soon led to modification of the sensational discovery, putting the date of the pictures' origin at 1704. Apparently the frescos were the idea of a shrewd painter who depicted scenes from the increasingly popular tale of Perrault, connecting it with the legend of Saint Triphine in a province where the history of Saint Triphine was still alive as an oral tradition. But why did the unknown artist connect the legend of Comorre and Triphine with the hero of Perrault? Only because the reader of Perrault's story-book, being familiar with the legend too, was unvoluntarily led to this association anyway? Or did Comorre, the Stygian boatman, live in popular imagination also by the name of Bluebeard? There is hardly any hope of ever obtaining a conclusive answer to these questions.

Inquiry into the historical antecedents of the tale may thus be laid aside to give place to a brief analysis of Perrault's fiction for common features with folklore.

Bluebeard's legend has in general and in particular been classified by folklore research to belong into the "forbidden chamber" type. In Sidney Hartland's study entitled "The Forbidden Chamber" (The Folklore Journal, Vol. III, Jan.-Dec., 1885) the variations of the Bluebeard legend were listed and compared from this aspect. Hartland regarded this story not only as one of the latest variations of the ancient type, but also as the most popular and perhaps the most typical of all. Its origin may undoubtedly be traced to the idea of taboo among primitive communities, notwithstanding the absence of any direct allusion to this from Fraser's remarkable work (The Golden Bough). In the seven fundamental variations of the legend (Bluebeard, The Dead Hand, Mary's Child, The Faithless Children, Mary Morevna, The Teacher and

His Scholar, The Third Royal Mendicant) prohibition is accompanied by the common feature of curiosity, either as a female or as a male trait. Perrault's variety is alive as a folktale in Vandée, with the difference that the heroine begs Bluebeard for respite, not to pray but to put on her wedding dress. Naturally, this lends the tale a more folk-tale-like atmosphere.

Collections of Swabian folk-tales are also acquainted with the story, but the Grimm brothers refrained from including it in their collection because they considered it as a simple translation of the French tale. Hartland analysed the motives of the stories about Bleubeard and searched for variations in kindred tales. Thus he pointed out the Tuscan, Icelandic, Greek, Estonian, German, Tyrolese, and other forms of Bluebeard's legend. Even the natives of Zanzibar know it; in a 12th century collection (Katha Sarit Sagaria) there is a story which tells about three forbidden pavilions of a palace, in each of which there lies a dead woman. In these versions, instead of or besides the dead bodies the secret chamber may contain also the elixir of life, even a glass through which the heroine at last beholds her husband, the magician, as a true monster. An egg or a ball may figure in place of the key; moreover, popular imagination has invented widely variable ways of deliverance (in most cases the desperate cry for help is carried to the father, the relatives, or an old rejected suitor by a dove, but not infrequently the heroine owes her escape to her own ingenuity; the stories furthermore vary as to how the heroine falls into the power and captivity of the bloodthirsty monster, the evil magician, or Bluebeard. However, the tale itself, particularly the atmosphere emanating from the character of Bluebeard, is at all times persistently sombre. The sky is clouded, the time of events is associated with the night, the season with the rigours of winter.

The feature of trial also occurs in innumerable tales showing affinity to Perrault's story, putting the woman, the wife, to the test of obedience. In popular belief, those who fail, have to pay a horrible penalty: in Tibet they are driven from the country, in India they are expelled from the caste, in Arabia they are beheaded. The Franks burnt such women, but the Teutons displayed the peak of inventiveness: the victim was pressed into a cask studded inside with nails and rolled down a high mountain.

Uxoricide is a well-known element of folktales. As stated by László Bóka "In the folklore of every people, in the treasure-house of its popular tales there is always a seducer who murders the women he has seduced. . .

The Hungarian Bluebeard is Márton Ajgó, who lures Anna Molnár under the tree on which he hanged his former sweethearts."

"Anna Molnár, my sweet treasure,
Look into my face".
She gazed at his eyes
Till he sank into slumber;
Her glance rose to the tree
And among its knotty branches
Beheld six lovely maidens
Hanged side by side.
Ah me, she thought to herself,
I am to be this day the seventh.
Her tears, brimming over,
Fell on Marton Ajgo's cheeks."

(The Ballad of Anna Molnár)

Without aspiring even to approximate completeness, one cannot omit to mention a few variations of Bluebeard's legend included in such well-known collections of tales as "Piacevoli notti" by Strapavola (1569) and the "Pentamerone" volumes of Gian Alezio Abbatutis. The story shows a relationship to one of the Arabian Nights, to the tale entitled Third Calendar, told in the 66th night. The idea of these stories may have come from the recognition of the immutable law of nature, the incompatibility of male and female mentality, from the ancient conflict between man and woman. This is not far from the conception that actuated E. A. Vizetelly in his comments on the symbolism of Bluebeard's legend (Bluebeard, an Account of Comorre the Cursed and Gilles de Rais, London, 1902.).

The conflict between man and woman is a variation of the primeval antagonism between Darkness and Light, perpetuated in the sagas of Indra and Vitra, Abel and Cain, David and Goliath, Apollo and Python, Sigurd and Fafnir. Accordingly, Bluebeard's figure represents dark and sinful night which kills its betrothed light, incorporating primordial curiosity. At all times the blue beard has stood in poetry for the bluish black of night. The Egyptian divinity Bes wore a blue beard; tradition has it that so did Indra, and, according to the myth about him, Zeus too. In every saga the gods of seas and waters have blue hair. The secret chamber appears also in mythology, that is where Jupiter keeps his thunder. Curiosity is also an ancient feature of popular fancy. In the Bible there are the case of Eve, the story of Lot's wife; the Greek saga bearing a relationship to the figure of Eve: Pandora's box, reveals to

everyone the general folkloristic and mythological features of Bluebeard's legend. In Perrault's version curiosity signifies that the woman would have had to deny her own nature to give herself heart and soul to the man. Bluebeard will accept only such devotion, love itself, and kills the woman who is incapable of giving such love of her own accord. In his brilliant study on Bartók, Antal Molnár says[2] "Bluebeard is the real, extremely masculine man (the darkest type whose hair has a glint of steel-blue) incarnating the strongest, immeasurable thirst of desire. But no woman can satisfy him, because perfect understanding and complete spiritual union are impossible between man and woman. The sanguinary sultan of the Arabian Nights was vanquished by the gentler sex's weapon: guile coupled with beauty; the french Bluebeard was killed by the brothers of his seventh wife. In fact, the natural instinct of the people restores universal order disturbed by individual or racial conflict. . . . The continuity of life brooks no individual revolt; though the individual may be unhappy the race wants to survive. Bluebeard must die; he is killed by the natural machinations of everyday life which destroy all that is extreme, extraordinary — consequently true and great — in order to secure the continuity of normal life."

Through Perrault's narrative the legend penetrated into European literature and music alike. Before following up at least the outstanding versions, it appears desirable to list in approximately chronological order the important works based on the material.

1789 M. Sedaine-Grétry. "Raoul, Barbe Bleue".
Opera in three acts; Paris,
Monvel-Dalayrac. "Raoul, sire de Créqui".
Opera in three acts; Paris.

1791 "Blue Beard or The Flight of Harlequin". Pantomime. Arias partly by W. Reeve. Covent Garden.

1795 "Raol (!) de Crequi". Ballet by Paolino Franchi to the music of Peter von Winter and Wenzeslaus Pichl. Monza. Italia. (Together with "Belisa" an opera by A. Pepoli and P. Winter.)

1797 L. Tieck. "Ritter Blaubart". (Knight Bluebeard) Dramatic tale (in the work entitled Phantasus).

1798 George Colman jun. "Blue-beard or Female Curiosity." Dramatic romance. Musical play in two acts. Music by Michael Kelly. Drury Lane, London.

1809 Monvel — I. S. Mayr, "Raoul de Crequi." Opera. Milan.

1811 Monvel (transcribed by L. Romanelli) — Fr. Morlacchi. "Raoul di Crequi." Opera in two acts. Dresden.

1835 Rietz. "Blaubart". Incidental music to Tieck's play.

[2] Reprint from "Zenei Szemle" (Musical Review) 1918, Nos. 4, 5, and 6.

1844 I. Nesvabda. "Blaubart". Opera. Prague.
1845 W. Taubert. Incidental music to Tieck's play.
1866 H. Meilhac — L. Halévy — J. Offenbach. "Barbe-bleue". Comic opera in three acts. Paris.
1902 Maeterlinck. "Ariane et Barbe-bleue".
1905 H. Eulenberg. "Knight Bluebeard". Drama in three acts.
1907 Maeterlinck—P. Dukas. "Arian et Barbe-bleue". Opera in three acts. Paris.
1909 A. France. "Les sept femmes de la Barbe-bleue". A story.
1909—11 Béla Balázs. "A kékszakálú herceg vára ". A mystery play.
1911 Balázs—Bartók. "A kékszakálú herceg vára". Opera in one act.
1920 Eulenberg—Reznicek : "Knight Bluebeard." Opera in three acts. Darmstadt.

The interpretation of a legend naturally always depends on the writer. The omission, emphasis, or addition of certain elements may change and even reverse the sense and message of a version.

Sédaine converted the material into a French libretto typical of the period of the great revolution, a story of deliverance, as Cherubini's Les deux journées and Beethoven's Fidelio were to be. The sadist Gilles de Laval, or Perrault's husband demanding unconditional obedience and putting his wife to test, is developed into a cruel tyrant who, trampling right, morality, and justice into the mire, plays havoc with human hearts and lives, as actuated by his own pleasure. Isaura is freed from the power of this ruthless blood-sucker, released from the captivity of Knight Roul by Vergi, the real hero of the opera. Thus the fundamental idea of the opera is actually enlightenment, the great truth of the revolution, the triumph of humanity emerging from darkness into light, breaking out of prison into liberty.

Ludwig Tieck's dramatic tale (Bluebeard. A Tale in five acts) appeared in Vienna in the collection entitled Phantasus (A collection of legends, tales, plays, and stories). The reader following Bluebeard's history cannot find in the version much that is new compared to Perralt's narrative. Of the five acts, the first three present an elaborate plot woven around the central theme and crowding the stage with numerous subordinate characters. It is only in the last two acts that Bluebeard steps on the scene as the chief protagonist in the drama; this time his name is Hugo von Wolfsbrunn, a brave and hardy warrior, renowned all over the country-side for these qualities and his wealth.

He proposes marriage to Agnes (Fatime's name in this instance), a daughter of the von Friedheim family; in his bride he finds a vivacious, gay partner who is not afraid of him. Having obtained her husband's leave, Agnes is taking also her sister Anna to her new home.

From this point on events proceed scene by scene in strict conformity with Perrault's story.

Apparently Tieck had little interest for Bluebeard's figure but was all the more engrossed in the possibilities of the dramatic tale and the problem of Agnes's development. It is, however, a striking new feature that unlike the former versions of Bluebeard, in this instance the man gives a detailed justification for putting his wives to the test. According to Herr Wolfsbrunn, curiosity, the vice of humanity's ancestress, lives on in every woman. In actual fact he defends himself and the world from this vice, and from deception. "Woe to the man who falls a prey to deception, who believes in the false charm, innocent eyes, and smiles of women. . . . deceit is the craft of women. . . .". Tieck's Bluebeard, in chastising curiosity, *i. e.* fickleness and infidelity as original sin, acts from moral conviction; he does not murder his wives, but condemns them to death and executes the sentence.

Offenbach's comic opera entitled Bluebeard was presented on the stage of the Théâtre Variétés in 1866. In compliance with contemporary French taste and Offenbach's demands the two librettists (Meilhac and Halévy) produced a social satire in the subject.

The purport of the play becomes clear from the text "If such a thing had happened in connection with a charcoal-burner . . . then . . ." Of course Duke Bluebeard or King Bobeche are different. As regards the character of Bluebeard, it personifies an unconventional, cynical philosophy of love "I love not one but every woman". A sort of Don Juan attitude, only merrier, naughtier, more bourgeois and more Parisian. "Were I to devote myself to one woman alone, I should have to own being unjust to the rest. Moreover, unfortunately, I can imagine no bliss without legal marriage". Thus civil marriage was also implicated. Poor Bluebeard! A sad fate indeed, all on account of his morals and kind heart.

The version of Anatole France again revived the essence of the legend — though in an ironical setting; he not only modernized the history of Bluebeard but forthwith entirely reversed its meaning. The subtitle of the story "The Seven Wives of Bluebeard", "after authentic documents", alludes to Perrault's sources in an ironical sense; the narrative itself follows the course of Perrault's tale, but in a radically different setting.

The hero of France, Monsieur Bernard de Montragoux, is a splendid specimen of manhood who is immeasurably rich but hopelessly diffident in the presence of ladies. Being too bashful and chaste, all his marriages are ruined by the capriciousness and rudeness of his wives. They all

take advantage of his extremely kind heart, infinite patience, and genuine affection. The reason for Bluebeard's departure is not to test his wife's loyalty — such an idea would never enter his head — but he is called away by family affairs. The key of the small chamber is handed over without any restriction, he only warns his love in a few words against a sad memory, for this chamber used to be the apartment of his first wife .... Jeanne is quite familiar with the "secret" of the tiny chamber, for that is where she meets her lover every day. If Perrault aimed his darts at men, France sparkled at the expense of the ladies wherever and whenever an adequate opportunity presented itself. On his return Monsieur Montragoux is received by his wife and a gang of conspirators including her brothers and lover. Jeanne, pretending that her husband had called her to account, cries for help; her accomplices rush in, kill the defenceless man, and become the joyful heirs of his extensive estates.

Everything is, indeed, reversed. In the figure of M. Montragoux, the male sex is represented by the modern, "hen-pecked husband", in contrast to Perrault's excessively virile type of man. The innocent women are certainly no victims, on the contrary; they tend to impersonate various repulsive traits of the female character which come to the surface in connection with murder and cruelty. Here the eternal problem of relations between man and woman appears in a form suitable to throw light on the bane of modern bourgeois family life. The writer scoffs at everything and everybody, at marriage, at both the husband and the wife, but simultaneously also at the rigid symbolism of the legend and Perrault's story itself. The depths of the story about the doltish husband and the vile or capricious wife, however, reflect the great writer's sobering and mournful view on every illusion of happiness in love.

The riches and depth of the "spiritual symbolism" inherent in the legend have been disclosed most clearly by Maeterlinck's poetry. His composition calls for closer inspection since it preceded and in some degree also served as a source of the work written by Béla Balázs.

In this version, Bluebeard is a fabulously rich and powerful nobleman, rumours of whose ghastly deeds are circulated all over the country — as in the legend. — His castle stands solitary amidst the hatred and aversion surrounding the duke; when he brings a new wife — the sixth in number . . . from a remote region, the anger of his harrassed, exasperated, discontented serfs is on the point of flaring up. Ariane, the new wife, who arrives attended by her nurse, is no ordinary woman. She is a symbol; her figure unites the woman who is consciously proud of her sex, happy

love, and the beneficial fairy. (In many countries the turn of the century was the period of feminine emancipation and other feminist movements.) The man approaches her with passionate, tremulous love. Ariane has heard about his former wives and follows her suitor in the hope of delivering them if possible. Whether she herself is in love? Hardly. "He loves me; I am beautiful and I shall learn his secret".

Ariane's code differs from that of women accustomed to slavish obedience; but the man's violent love which strives to dominate is also alien to her. You demanded from them more than you ever gave in return — she reproaches Bluebeard, and declares her own view of life as an enormous contrast to the astounded man. "The happiness that I desire cannot thrive in the dark." Yes, Ariane signifies light, glamour, and happy love. She saves the Duke from the rage of the peasants who break into the castle, but she is unable to redeem from himself the man who, true to himself, demands unconditional, absolute love. In the same way, she opens the door of the dungeon, the seventh door, before that former wives, she cannot deliver them from their own true individuality. "My poor, poor sisters! Why do you wish for freedom when you like darkness so much? And why did you weep — at the bottom of your prison — if you were really happy? How clearly she sees the tragedy of women from bygone days. "He failed to love you as he should have, and he desired a hundred other women, because you were mere shadows for him".

To be beautiful and proud, to bring eternal spring into the life of man — this is Ariane's code, the sense of her mission. With a painful kiss she says farewell to the humiliated, tormented Bluebeard. She has shown the spring, flung open the gates of the castle, and presently she leaves for ever this night, to go out into the dewy morning and meet the morrow of hope. Alone. The other women shut the gate behind her, and remain there for ever, as voluntary slaves to merciless manly love. Although they do not give clear expression to it, the symbols permit the reader to guess the poet's message; instead of man, woman has stepped into the focus of the tragedy. She is not victimized anymore in the physical sense of the word — Maeterlinck's Bluebeard desists from killing his wives, he only imprisons them — but to her love means unconditional spiritual surrender, humble obedience, faithful service and acceptance of the man's love. Old-fashioned women themselves shut the gate that admits the morning, and kneeling with bowed heads they wait for their husbands to take them back to their prison. The ancient, unsolved conflict of the sexes, the love of man and woman ceaselessly seeking each other yet failing to find complete mutual fulfilment — love

that from these aspects must consequently always remain tragic — have been transmuted into this modern symbol. Ariane bears the promise of complete release and fulfilment in love, but she can be no more than a symbol; a messenger from fairyland who must leave mankind empty-handed. Love itself is nevertheless exalted on this stage. The man owes his life to it alone: to the humble devotion of the old-time women and to Ariane's miraculously powerful, for him incomprehensible, love. Thus *Love* becomes his saviour, though *individual feminine affection* has brought him but devastating frustration and permanent dissatisfaction.

Maeterlinck's play and presumably the opera composed to it by Dukas reached Béla Balázs in Hungary and through him Bartók, before 1910. Balázs's one-act play was finished in spring, 1910. The April 20, 1910, copy of Artur Bárdos's journal Színjáték (Theatre) published the minstrel's prologue as a part of the one-act mystery play "Duke Bluebeard's Castle" to be included in the next issue of the journal. In the June 13, 1910, issue No. 16—17 Vol. 1, of "Színjáték" the complete mystery play appeared, dedicated by the author to Béla Bartók and Zoltán Kodály. Later the work became generally known from the volume entitled Mystery Plays, op. 5. (containing three one-act dramas, "Duke Bluebeard's Castle", "The Fairy", and "The Holy Virgin's Blood"). Bartók's music was composed in 1911. Originally the play had been designed by its author for Zoltán Kodály to whom Béla Balázs read it in 1910. Bartók was present at the reading and it was he who felt attracted by the subject.[3]

Balázs's Bluebeard opens with a prologue; as a modern bard, a minstrel steps out before the curtain and calls on the audience to follow the symbol and ". . .relegates the action to the mystery of the soul."

. . . Once upon a time, without or within,
An ancient legend, what may it mean
Gentlemen and ladies?
. . . Where lay the scene, without or within
Gentlemen and ladies?
. . . We gaze at one another
And relate our tale.
Who knows where it has come from?
Listen and wonder,
Gentlemen and ladies,
How ancient the castle
And time old its chronicle;
Hear and attend."

[3] Information kindly supplied by B. Szabolcsi.

The stage presents the darkly looming outlines of a castle enveloped by night, the castle of Duke Bluebeard. Inside a vast Gothic hall with steep stairs mounting to a small iron door at the top; this door leads to the outer world. To the right of the stairs there are seven large doors in the wall; the hall is empty, sombre, and desolate. Suddenly the iron door at the top flies open and the dark silhouettes of Bluebeard and Judith appear in the dazzling white rectangle. The Duke has brought home a new bride. Defying her parents' and brothers' wishes, Judith, obeying only the dictates of her heart, has eloped to follow Bluebeard. Now she looks about shyly in the hall, shut in by bleak, cold, moist walls. But the maiden's soul is full of hope; this is their wedding night. The man does not press her; he feels that rumours of his guilt must have reached Judith and he is waiting for the last reservation and apprehension to be melted away from her soul by love. The stake is high: the purity of new love may dispel the darkness threatening his castle. The Duke is a tragic character who lives his life without bypaths or compromise "he must inevitably proceed to the end along the road marked out by his personality". Judith has come from the dull world of commonplace people; will her fate conduct her to communion with the soul of the tragic man incapable of compromise? The iron door, the outer world, the possibility of untroubled mediocrity are still open to her. Finally, the Duke is touched by Judith's confession. She loves him as he is, in his dark, awe-inspiring obscurity and mysterious grandeur, suggesting immeasurable suffering and a cheerless past; she is willing to accept her lover's lot and wants to brighten his sad spirit. Now the little iron door shuts, for Judith has made her decision. The tragic struggle between the two for love without compromise is thus initiated. The secret hiding-places of the castle, the sealed iron doors all open, one after the other, in response to the maiden's devoted, loving demand. Each takes her deeper, reveals more truth about the man, but every open door also inflicts on her an additional burden which must be shouldered by a woman in love, for Bluebeard's castle is the man's soul.

Behind the first door there is a "blood-red square in the wall, looking like a wound." On the floor chains, knives, spiked stakes, spits, glowing with blood. The torture-chamber is the symbol of male cruelty. Her loving eyes see beauty in reality. "Look, look, the dawn is approaching." The man's soul trembles at the magnitude of her love and he allows Judith to penetrate deeper.[4]

[4] This commentary is grounded on Antal Molnár's study cited several time before. Zenei Szemle (Musical Review) 1918, Nos. 4, 5, 6.

"The second door opens, revealing terrible weapons, dreadful instruments of war; the appurtenances of man's career in the vicissitudinous battles of life". Here, too, everything is smeared with blood, but in Judith's illusion what she beholds assumes a beautified form.

The third hall contains immeasurable treasures. "Gold coins and precious diamonds, glittering jewels richly embossed with pearls; crowns and sumptuous robes" — symbols of spiritual wealth and affluence.

Behind the fourth door the secret garden of the castle offers the noble, fragrant flowers of manly tenderness.

The fifth door finally discloses the "whole realm of the soul", the greatness and pride of the masculine spirit. Now the man has given his whole being to the woman, and in this magnificent hour of his life desires complete union with his love in an infinite embrace. The rays of light streaming from the chambers have so far steadily increased their dazzling brilliance; the man knows that love cannot stand still more light. He warns Judith and forbids her to probe into the secrets of the unopened doors. But she still feels their union imperfect. In the blood dripping from the flowers and gems she seeks to unravel the secret hidden by the blood-suffused shadows of the clouds, longing to learn all that lies in the man's past.

The sixth door opens on the world of buried sorrow, the waters of sadness, the lake of tears. The light becomes dimmer, darkened by the shadow of doom. As a last attempt, Bluebeard carries away Judith in ecstasy and rapture, but their union still lacks completeness. Judith tears herself away from the embrace of the man who passionately clings to his happiness; her jealous accusing words induce the Duke to open also the last door. Agitated by the thought of the women he has loved, she is unable to relinquish the desire to convince herself about the truth of the rumours; she must learn the secret of the "former wives".

In the last chamber, instead of bloody corpses Judith is received by Bluebeard's former loves rendered beautiful through memory. "Imagination is the home of all lost, unattainable delight and beauty; here man's yearning spirit can experience the wonders of impossible happiness. The last door opened the temple of Bluebeard's inspiration and illusions; all treasures belong to the past, all beauty is bound up with unattainable happiness".

In the man's spirit the last string of hope is broken. Judith's love has also failed to bring redemption, she, too, is destined to become only a memory; the despairing, resigned man takes her to the hall of memory where she assumes her place beside the other women. The last

door closes and darkness returns to the castle. "Henceforward spiritual night is endless."

To-day some passages of the libretto may be contrary to our taste, in many instances it is too sanguine ("When blood flows from a cool and sweet open wound"); after opening of the seventh door, symbolism may be too crowded (Bartók undertook through readjustments here), as if alliteration had exercised a stronger attraction than did terseness of expression. But such trifles scarcely detract from the beauty of Béla Balázs's text. In 1918 Zoltán Kodály declared "This music. . . brings to light the slightest linguistic dissonances of the text. The presence of such in Balázs's libretto may give grounds for serious censure, although severe critics have made no mention of it. The almost unanimous — in fact injustified — disapproval voiced in this connection is liable to create the impression that opera librettos have to meet highly exacting standards in these parts, whereas our writers are far from considering librettos as a serious branch of art and tend to forget that in the flowering periods of opera composition librettos too were produced by competent hands. It is therefore a striking phenomenon when the text of an opera is by a true writer, what is more, by a dramatist. On the part of Béla Balázs it is a special merit that he did not hesitate to use one of his finest, most poetical conceptions for an opera libretto, contributing thereby to the creation of a magnificent work. This "uneventful" text certainly lacks every conventional operatic pattern. But the manner in which the shell of the old story is broken up to show the eternal insolubility of the problem inseparably associated with the relationship between man and woman fascinates the audience from the first to the last word by the startling atmosphere of tragic tension. . ."

How definitely the most competent critic has pointed out the historical value of the text, its significance and beauties. It may perhaps be added that starting from the consciousness of modern man true tragedy is created from the ancient legend by contemporary means; the primeval elements of the tale are taken up and render it topical.

In his epilogue written to the 1960 Hungarian edition of Balázs's one-act play, László Bóka mentions that the author himself had told him about having become familiar with Bluebeard's legend while following the traces of Perrault's famous tale at the "Eötvös" College. In another part of Bóka's study, an interpretation of Béla Balázs's text gives much food for thought. "Duke Bluebeard is the symbol of greedy youth, reflecting the inordinate boyish desire for love, longing for the embrace of every woman but abhorring the idea of being tied to any

one, feeling in the joy of each kiss the promise of freedom and the craving for still sweeter, newer kisses; a more sombre, more tragic variation of the legend of Don Juan... Yesterday's triumph, ruthless male conquest becomes a weighty, irreparable memory. The man searching for a home, a mate, to his dismay must avow that every forsaken woman is alive in the secret chambers of his heart, that memory, like a ghastly show waxworks, has preserved the rigid forms of his victims. He is filled with apprehension, lest the coveted future, and the zest of true kisses be spoiled by the acrid flavour of past tenderness. Bluebeard's dilemma is a moral problem. If he omits to reveal the secrets of his past, his mate will move about in his home confined by the sealed doors of insincerity; if he allows the locks of the past to fly open, his past will kill his new mate, will destroy his happiness."

This chain of thought appears in the work of Balázs and Bartók in the mystery of the soul, in the timelessness of the ballad and folkballad, as the eternal fate tragedy of the human couple. But how did this conception of love in such a setting of inexorable fate tragedy become topical to two young Hungarian artists about 1910? This problem is discussed by József Révai in his studies on Ady, in connection with the "Poems to Léda".[5]

In his view, Ady's love poetry has two aspects. One is erotism become impersonal and therefore inhuman, the other is the deep, pure desire, anguish, and hunger of the heart. "Woman, who for lack of other, militant interests in life, is satisfied by love, and man, who is not, are consumed by this inequality in love." To the artist who lived around the turn of the century, this problem appeared as an abstract, timeless, eternal, irreconcilable contradiction. In the terms of the above ideology, love degenerates into "a mere erotic relationship, the terrible war of the sexes". In a modern form and under up-to-date conditions this means the same as the hidden symbolism of the world of legends: the pistil and the stigma are mutually indispensable and inseparable, owing just to their perpetual essential difference. Man looks to woman for redemption. This is the common motto of the Flying Dutchman, Tannhäuser, Lohengrin, Duke Bluebeard's Castle and scores of other works. But parting or death at the moment of solution, is also a common feature, symbolizing unfulfilment (in a certain sense the legend of Tristram also belongs here). The motivation of male secrecy, too, is common, sometimes even the form of the injunction "Never question" is similar.

[5] J. Révai, *Irodalmi tanulmányok* (Literary Studies), Szikra, 1950. pp. 105–225.

With Ady the shattering experience of world disaster made it possible to overwhelm for a moment the contradictions of the problem thus posed. "In this hew sense love implies companionship and mutual support amidst the hideous, agonizing barbarism of war. Love helps one to remain human in the welter of inhumanity." This was Ady's attitude, but already in the war years; for Balázs the question was whether man and woman could live in a union involving simultaneously "a militant and ideological alliance." Because "where there is no more than an erotic relationship, both partners necessarily remain locked up in the cage of their own individuality." This cage is narrow, stifling, unnatural. That is how Ady felt, and so did Balázs; that is why they reverted to the question incessantly. "A solitary man has a desperate and vain longing to be saved from solitude." For him, love gradually grows increasingly impersonal, and, as a permanent source of unsatisfied desire, it is promoted to Love with a capital letter, a fetish, the motive force of life. The solitary man, incapable of compromise "wants every woman, but in reality not one of them truly" (Révai). This phenomenon explains the decadent "pansexuality" of the whole of society; however, for a tragic character the dilemma is insoluble. Balázs's text actually penetrates to the core of this tragedy; its hero, Duke Bluebeard, is a living contemporary, a modern man seeking redemption in love.

This "redemption" — just as for Wagner in the forties of the past century — applies not only to love, on the contrary; the love problem as a whole would seem to signify, to symbolize a much deeper problem, of social crisis.

Béla Balázs's solitude problem, the envelopment of this solitude into a symbol, his poetry with its shades of dark, melancholy, vaguely transparent moods, were the fruits of the direct influence exerted by a European trend, which began with Kirkegaard in the middle of the last century, but in Hungary its effect came to prevail only through the writings of Maeterlinck. Perhaps no work provides a more typical example of this literature than does the Belgian poet's one-act play entitled "The Blind". The scene is laid on a mysterious island with a light-house which nobody sees because all persons were born blind or have become so. In a rocky region of the island — near to the infinite sea — blind men and blind women are sitting on a clearing; they try to find their leader, the Seeer, who is sitting in their midst, dead. And hope is but a hallucination, like the vision of a blind woman who stands in the unknown night, holding up an infant in her hands and waiting for redemption.

How could this fearful poetry of solitude make such a deep impression in Hungary about the year 1900?

Around the year 1904 — roughly coinciding with the economic world crisis of 1900 to 1903, and the Russian revolution of 1905 — the "golden age" of Emperor Francis Joseph's "peace" came to an irrevocable end, and the iridescent illusions of the millennium years, dreams of a "historical nation of a thousand years" vanished. The unresolved questions of 1848 and 1867 were raised again, the insolubility of Austro — Hungarian dualism as well as the problems of national minorities and serfdom. The preconditions of a bourgeois revolution were maturing. The peasants rallied around András Achim, the voice of the proletariate began to make itself audible through the Social Democratic Party, the intelligentsia wrote on the banners of an ardently awaited social transformation ideas inspired by anticlericalism, science, and free masonry. Young Bartók demonstrated by wearing clothes of traditional Hungarian fashion and naming his first symphony after Kossuth; he severely censured Ernő Dohnányi, the eminent musician, for his unpatriotic attitude, and expatiated on his own materialistic views in a long letter — in a word, he was fully absorbed by certain problems of his age. Béla Balázs gradually arrived at accepting the communist view of the world. Ady possessed the widest-grasp of the Hungarian and European crisis. Already in 1903 he wanted to finish "with ranks, privileges, primeval coarseness, the aristocracy, the clergy, and exploiting capitalists." In 1907 he wrote "The miraculous, blessed storm is approaching with its heralds, the holy gulls. In society and politics it is only disquiet that shrieks. But in literature, art, and science the lightning firy flash of certitude has come."

In the years 1905 and 1906, the "holy gulls" were represented by three titans in Hungarian literature and art. Ady's "New Poems" appeared in 1905, Bartók and Kodály started on their first tour of collecting folk songs in 1906. Notwithstanding Ady's clearer and fuller realization of "the Hungarian tragedy", consciously or unconsciously all the three men must have been imbued by the spirit emanating from thrilling words of Ady's poem "Our Lonely Bleeding Hearts"

„We fight this Hungarian hell
Staking all on the battle;
We are banging at its gate,
Throwing our bodies and souls into the struggle.
This is our ruin or victory: our fate."

The revolutionary camp behind the "holy gulls" was, however, shaken. Crises and restlessness failed to ripen into action. The fresh

breeze, which to Ady's flaming heart proclaimed the coming storm, was swept away by confusion, narrow-mindedness, compromise; those who had not acquired a definite view of the world felt life to be tragic and fighting senseless.

Béla Balázs alluded to those times, when he believed that Bartók had betrayed him, the emigrant revolutionary, when he believed that Bartók had deserted the common cause. In the following a complete quotation is given of a passage on the subject from an article published in the May 21, 1922 issue of the Bécsi Magyar Újság (Vienna Hungarian News.)[6]

"... Now at the outset of resounding world-wide success, let us stop for a moment and remember old associations. It is no shame to do so. Nor will presumably Béla Bartók mind, though I understand his cautiousness. After all, Bartók has abandoned the idea to leave Hungary, as he formerly wanted to do at any price... He was convinced of the futility of his life-work. That stubborn struggle was a magnificent and awful sight; without hope or faith, but still carried on with icy, rigid, bitter firmness, as a duty. (.....) And it was I, the emigrant revolutionary, who then revived his faith. It was I who spoke to him about the great Hungarian cultural renaissance, the Hungarian people's mission in the advancement of European culture; I encouraged him and talked — I, the homeless wanderer, — until blood gushed from my mouth... But no one has ever encountered such immutable deathly pallor and such compressed lips as Béla Bartók showed while he listened to me...

Then I wrote "Duke Bluebeard's Castle". I was striving to develop a Hungarian dramatic style. I endeavoured to enlarge the dramatic vein of Székely folk ballads for the stage. I wanted to delineate modern souls with the plain primitive colours of folk songs. I wanted the same as Bartók. We wanted it together in our youth. In our belief, complete novelty could be derived only from what was ancient, since only primeval material could be expected to stand our spiritualization without evaporating from under our fingers. For only what is simple can be genuine. (.....). My mystery play was born of the common faith of common youth. ... This poetry was addressed to Bartók in the same way as when a weary, parched wanderer strikes up a tune to induce his still more exhausted companion to sing. Because a melody will carry you along for a while when your legs are on the point of giving way. And I

[6] J. Demény's Study on Bartók. Zenetudományi tanulmányok (Musicological Studies). Vol. III, p. 398.

contrived to trick him into music. Bartók intoned and broke into such singing as has not been heard in Europe since Beethoven. . .''

At a distance of forty years, the bitter, offended tone of the article may be disregarded; for it was unjust to Bartók. Some aesthetic statements of Balázs are more important.

They explain the meeting of modern social problems with folk-song tone, grounded on the common aesthetic notions of Bartók and Balázs; however, whereas with Balázs the latter occasionally seem to elude solution, with Bartók they merge into complete unity on an elevated level.

The quotation raises also another question. Why did Bartók want to leave Hungary? Was his bitterness due only to his musical failure at home or also to the momentarily apparent futility of dreaming about fundamental Hungarian musical renaissance and even a general Hungarian revival? ''No one has ever encountered such immutable deathly pallor and such compressed lips. . .'' This must have been around 1907—1908.

The political day-dreams cherished by the composer of the Kossuth Symphony had vanished; the new Hungarian music growing out of folk-song collection which was in time to achieve such skyhigh peaks, was still in the initial stage; his musical endeavours and compositions met with obtuse lack of comprehension, indifference or hostile antipathy.

In 1909 he unexpectedly married, and apparently lived in a happy union with Martha Ziegler, a young pupil of his. The First Sketch, Portrait of a Young Girl, the First Burlesque, and Duke Bluebeard's Castle were dedicated to her. But this idyll, ending late in disappointment, was made questionable already in 1911 by Bartók's seemingly long terminated relationship to Stefi Geyer, still an unfathomable problem of his life likely to remain so for ever, by his youthful Violin Concerto dedicated to Stefi Geyer for a longtime surrounded by mystery, the Leitmotiv of the girl appearing in various compositions of the years 1907 and 1908, and by Bartók's intention to commit suicide. . . At last his first string quartet was finished in January, 1909. Referring to the last movement, Kodály hailed the composition as a ''Return to Life''.

''A melody will carry you along for a while when your legs are on the point of giving way.'' Béla Balázs was the first to start. Then Bartók took over. Perhaps the song was more for him. Bartók continued, Bartók, a revolutionary artist, returning to life, perhaps recovering from tragic love, and turning towards a new Hungarian future. Béla Balázs was

looking for a new Hungarian dramatic style, Bartók had to create a Hungarian opera. "I wanted to delineate modern souls with the plain primitive colours of folk songs." His aim was identical to that of Bartók. He sought for a language, a Hungarian form of expression, which was not "the sentimental, noisy revelry of the gentry in the Bach period, the alarm of Kossuth, or sad Kurutz reverie, in fact not a part of what makes Hungary, but everything together, a manifold deeply tragical, universal conception of the Hungarians as a whole; incorporating the self-assurance of the ancient country-builders and the fierce energy of the will to live, in opposition to the misery of the present" (Kodály).

"My mystery play was born of the common faith of common youth." That is how Bartók's opera was born.

How much had to coincide until on May 24, 1918, the curtain of the Budapest Opera House rose to the sound of Bartók's music, the "pine-scented, tear-stained" five-note melody of the ballad.

It was a long way from the stake of the Nantes inquisition to Balázs's Duke Bluebeard, from Márton Ajgó to the stage ballad. Against whom it was directed, those who may have felt the text, the tone, language, and message of the music as an affront to their tastes, views, and mentality, pretended to understand real art and rejected the work.

In 1911 Bartók sent his work to the song competition held by the Lipótvárosi Kaszinó (City Club), but the jury found it unworthy of presentation. As remarked by Serges Moreux "The jury, infected with the German poison, served the virtue of caution." When staged seven years later, it established Bartók's fame in Hungary.

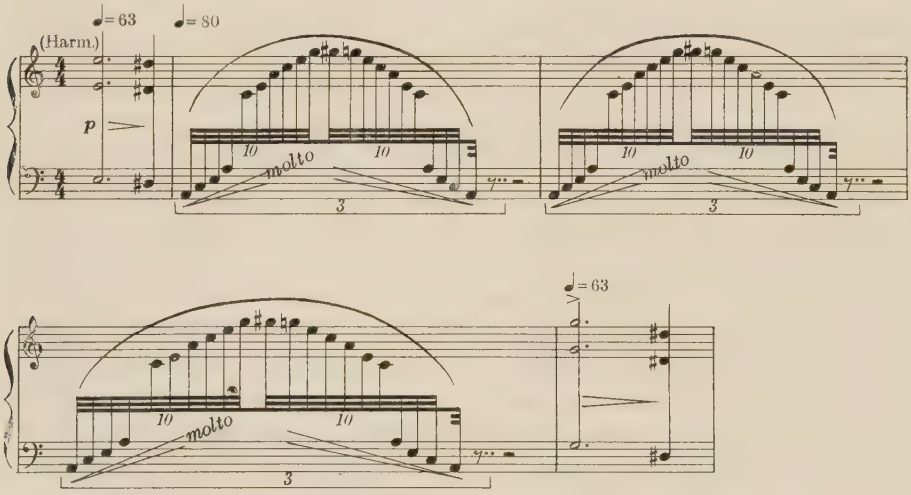
For a long time after it was not given in Budapest. The reactionary government prohibited the appearance of Balázs's name on the bill, whereupon Bartók refused to let the opera be staged. Thus after the eighth performance on January 12, 1919, it was only on October 29, 1936 that the work was again presented on a Hungarian stage. In the meantime Duke Bluebeard's Castle was performed in Frankfurt in 1922, in Berlin in 1929; Hungarian artists sang it in Florence in 1938, later it was presented in Paris, Bruxelles, London, and even New York. In our days of universal Bartók cult it can be frequently heard in every part of the world. But it is not an "opera-hit", and will perhaps never become one. Though Bartók's musical language may some day become the daily bread of concert-goers, the problematic, symbolical world of the opera will remain a hard nut to crack for every new generation. But those who contrive to crack the nut, will have opened a gate of wonderful beauty to the true poetry of a great artist.

From here onwards a detailed analysis of the score closely follows the plot. Only the last part of this long chapter is given here, analysis of the scenes before the sixth and seventh doors.

Bluebeard hands over the sixth key while the same major—minor chord lashes about the orchestra. The key turns in the lock. The "deep sobbing sigh" which has once made Judith recoil before the first door, wells forth from the orchestra.

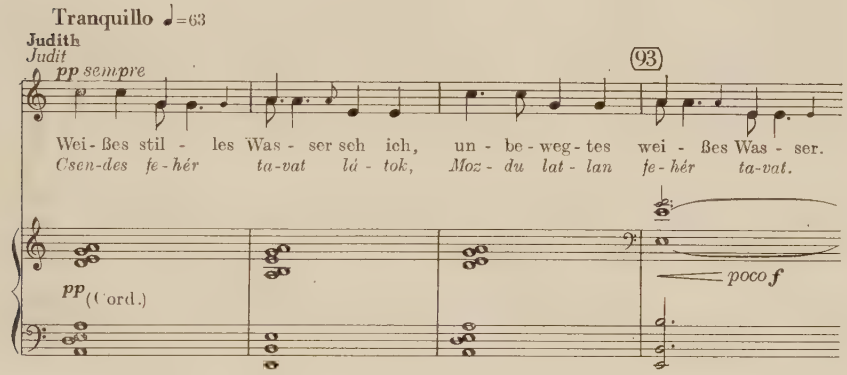
The light still shines undimmed, the memory of C-major has not faded away. The man, seeing Judith shrink, intimidated by the sigh, makes a last attempt "Judith, Judith, do not open." The same wild, impulsive stamping, tutti strike, the bar interrupts the man's words. "With a sudden movement, Judith steps to the door and opens it. As if a shadow had passed through the hall; it becomes slightly darker."

Thus the secret of the sixth door is revealed. Behind it the lake of tears, petrified pain had lain concealed. Sad, silent, buried memories. What a poet it needs to seize this mood. Béla Balázs's text is noble, simple, but the ineffable could be touched with such congeniality only by Bartók. The sensitive vibrating world of harmony, the plain sincerity of the sad, subdued themes, the extraordinary graphic power of orchestration unite in this scene to produce an unparallelled dramatic effect. Some day, more than thirty years later, Bartók himself was to recall this picture in his orchestral Concerto.

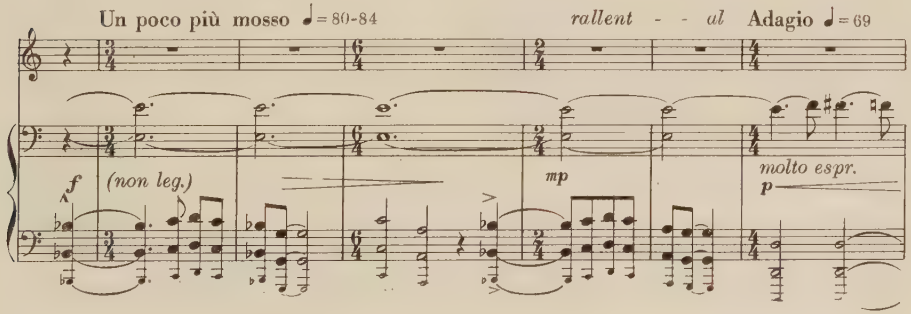


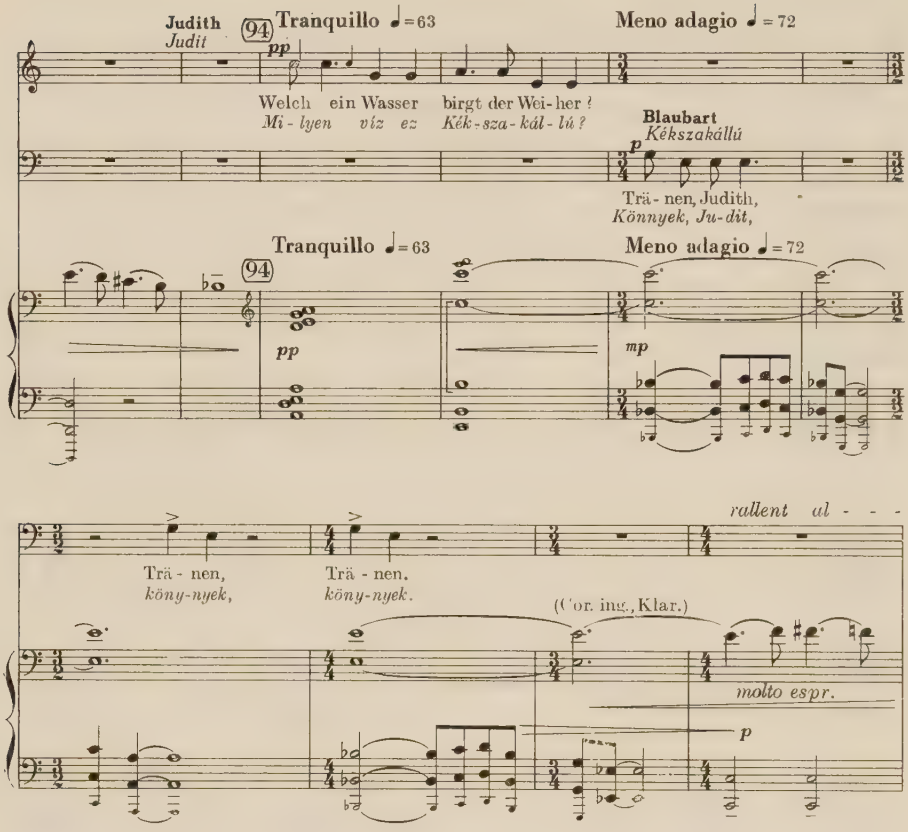
Iridescent harp arpeggios, joined by a flute and a clarinet, provide the harmony in which the dual colour of the seventh note vibrates as a

mysterious phantom — (perhaps a softened image of the "blood" motto) — no more than a shiver, a passing ripple on the surface of the lake, perceptible to the heart rather than to the eye. The chord does not rise to full sound, it only quivers and falls back. Sighs are heard — these are also milder variations of the blood motto, not even the surface of the water moves. Everything is immobile. The harp passages recur symmetrically, so that in this part the form, too, creates the impression of a standstill. Two pentatonic harmonies hover over the lake like evening clouds.


Tranquillo ♩=63
Judith
Judit
pp sempre
93
Wei - ßes stil - les Was - ser sch ich, un - be - weg - tes wei - ßes Was - ser.
Csen-des fe-hér ta-vat lá - tok, Moz - du lat - lan fe-hér ta-vat.
pp (Cord.)
poco f

They are clear as tears of the human eye, eternal sorrow dwells in their depth. The maid's white-clad figure becomes part of the picture. She stares at the lake; the reflection of tears brings home to her the hopeless sorrow of their lives: two fourth steps, sinking motions, resigned sighs. Then the great dirge begins, the four-line "folk-tune" of Bartók's invention. After the first two lines the tear harmony returns and the man's answer to the girl's question is a hardly audible shudder.

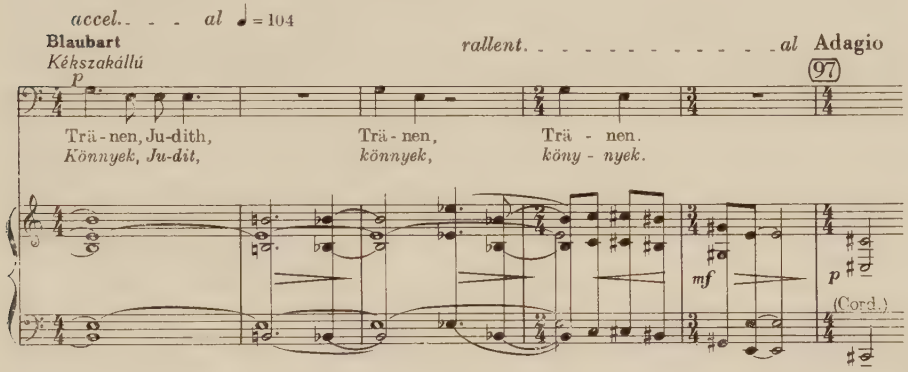




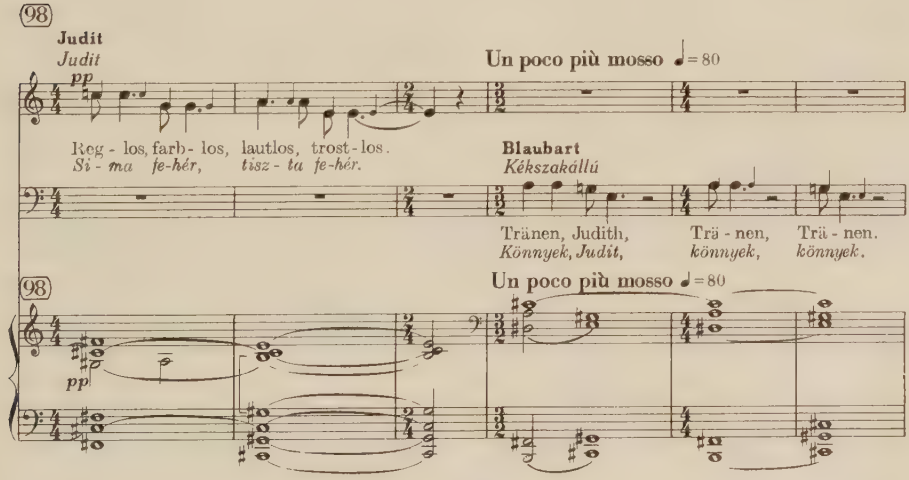
How expressive and how beautiful that all this gives greater pain to the man looking into his past than to Judith. For Duke Bluebeard, this is not the hour of commiseration, he stands face to face with his own past; even the fourth step is too spacious and light — he finds a narrower, more despondent third. Then the "folk-song" goes on, and, — as after the second line,— a tear falls from the motionless eyes in the last bars (the sustained unisonal octave opens, and developing from it) a chromatic theme raises the echo of a bitter complaint in the parts of the English horns and the clarinets.

A hardly perceptible intensification through the touch of sensitive fingers; the theme heard at the end of the second line (music-type example 1 : 2) is narrowed into fully chromatic music, sorrow becomes more acute. The surface of the lake is rippled by memories. Judith's theme is unchanged, the man's answer is still more dejected; instead of

the dirge, the text is supported by an aching, insoluble, dissonant chord, reminiscent only of the last line of the melody.

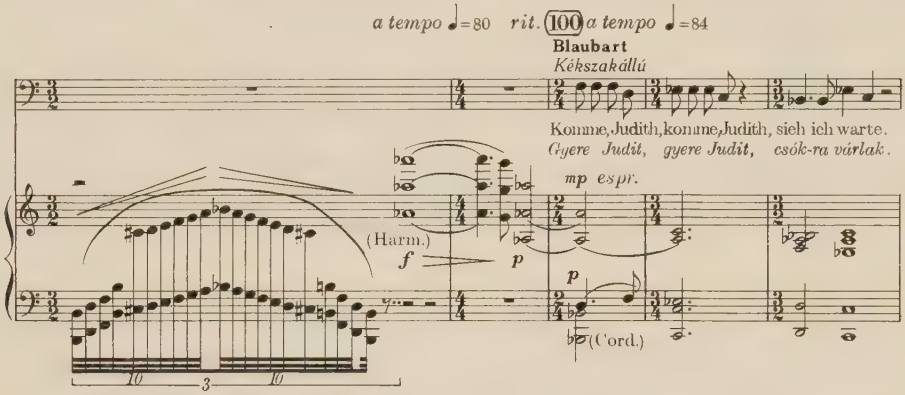


The tears well up from the heart, they brook no lies or ostentatious glitter. With every note and motion, this music strives towards the essence. Whether it is a widely arched dirge, a four-note theme of sorrow, or a two-note sigh, the melody tends to decline, descend, hang on and collapse to the ground. The harmonies assume a darker, harder sound. On the shore of the lake, when Judith bends down, scrutinizing the surface of the water, the figures that prevailed hitherto are superseded by the discord of mixed keys, and Duke Bluebeard's hollow, tremulous words are accompanied by "vague" common chords.

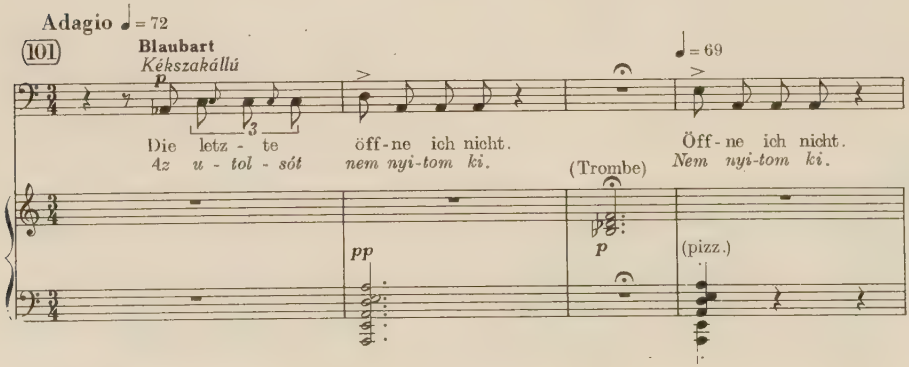


Now Judith realizes that she is unable to share in the tears of the life her lover lived without her. "Sadness is the harbinger, the clear presentiment of impossibility, of unfulfilment" — wrote Antal Molnár.

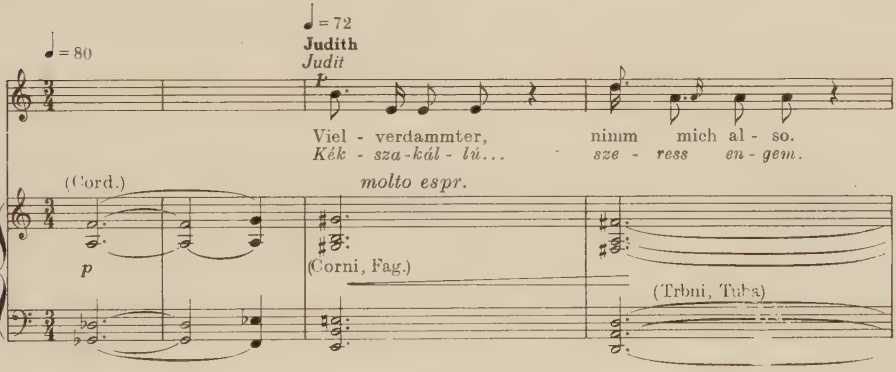
"Judith slowly turns round and dumbly looks into Bluebeard's eyes." The sounds of the harp swell, the sighs become more animated. the man slowly opens his arms.



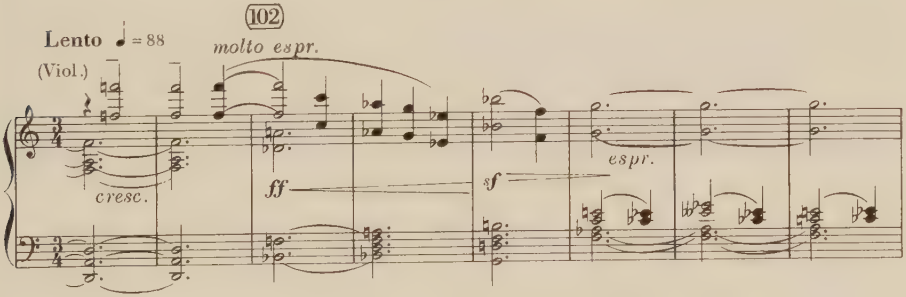
The man has only one hope: to find oblivion of unfulfilled spiritual union in the raptures of carnal union. The runs of the harp broaden and straighten, all depends on Judith; the girl does not move; as if a shadow fell across Duke Bluebeard's face, but his words are still pleading with her. Then the harp arpeggios sound for the last time, and the spell of the lake is broken. The man has forestalled Judith's probable and by now familiar, insistant demand. He stops exhorting and warning; he forbids and commands, striving with all his might to retain the illusion of union in rapture.



The emphatic, wilful "No !", the bleakness of harmony, the delayed fifth chords create unexpected tension. The time of final clash appears to have arrived — but no, the tension of the fifth chords is relieved, dissolved in a moment of rare beauty. "With bowed head Judith slowly approaches Bluebeard; and entreating, clings to him almost sadly." The subdued theme of the lake of tears is adapted in a new sense to the pair of luminous E-major—D-major chords; the music glitters in soft, warm, amorous colours, but the whole atmosphere is nevertheless irridescently sad.

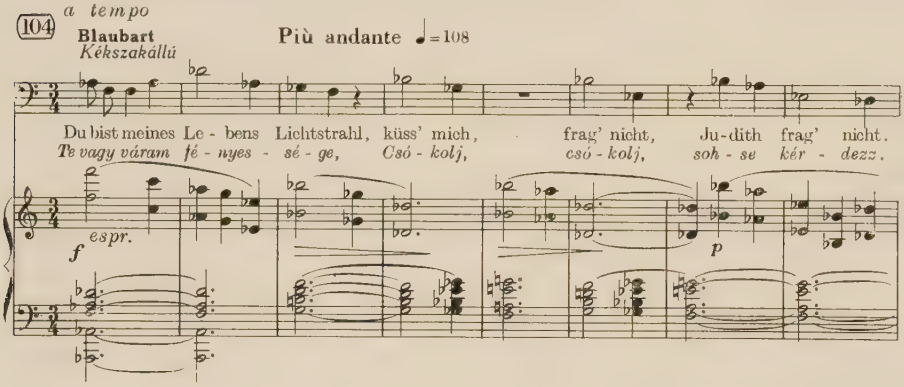


Duke Bluebeard embraces his love in a long kiss; the most passionate, glowing melody of the man's tragic love now flows from the violins.

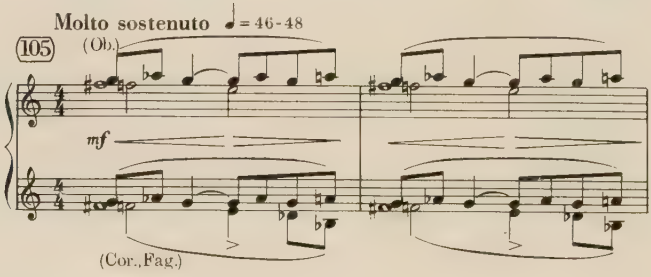


It starts again and insatiably again — always from the same high F – to proclaim repeatedly, with poignant intensity, the agony of unfulfilled desire through the bend and dedicated droop in the middle arch of two faltering fourths. The melody proceeds against the background of a tense minor chord; this tragic shadow is softened only with the second recurrence, and the closing bar incorporates the struggle between the

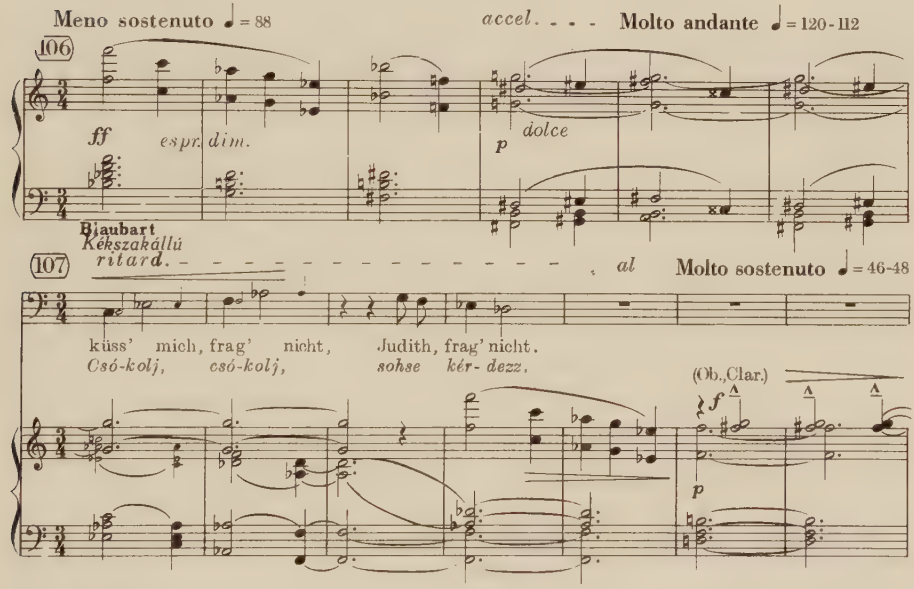
two possibilities of a dark end and relief. As the music continues, the key is intended to lend new light and colour to the melody, but the meaning of the chords remains the same. Judith rests her head against her husband's shoulder "Do you love me truly, Bluebeard?" Every one of her words carries special weight. For the first time, the love theme starts in rapture (consonant fourthsixth harmony); this is the most ardent moment of the confession of love "You are the light of my castle; Kiss, oh kiss, but never question me". However, the soul of the man longing for oblivion cannot find complete release. The permanent condition, "never question" again returns, together with the dissonance of the accompanying harmonies, which opens like a dark chasm around the love theme, developing into a pentatonic melody.


104
a tempo
Blaubart
Kékszakállú
Più andante ♩=108
Du bist meines Le - bens Lichtstrahl, küss' mich, frag' nicht, Ju-dith frag' nicht.
Te vagy váram fé - nyes - sé - ge, Csó - kolj, csó - kolj, soh - se kér - dezz.
f espr.
p

The ominous threat of the harmony has portended the truth. The creeping chromatic theme known from scene before the sixth door, the theme of the woman craving for full knowledge, the theme of invincible, sceptical doubt, returns, condensing the girl's memories of Bluebeard. The friction of themes is doubled, the deep tones of the horns and bassoons introduce a new theme, that of fate, calling to mind the dark, night scene in Lohengrin, the world of Ortrud rather than Telramund.

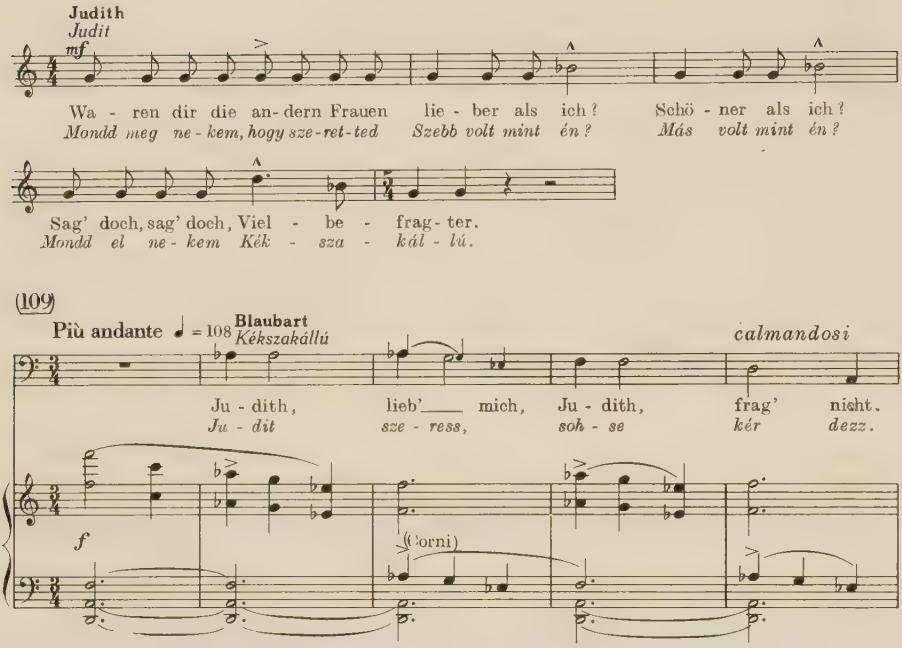


A slow ostinato accompanies Judith's recitative. This change of tone denotes a turning-point in the drama; the final clash is irrevocably ushered in. Doubt, which grows into passionate calumny, assails and wears out the strength and beauty of the love theme. This requires the recitative melody, the monotonous chromatic ostinato character, the harsher dissonance, the menacing fate theme of the orchestra. For the moment the power of the confession, the beauty of the love theme are unaffected, they even seem to shine in fresh glory despite every shadow (B-sharp-minor fourth-sixth harmonies); the lines of melody are inverted to the same text — bringing further intensified dramatic elevation — and the closing chords pour forth with festal loftiness.

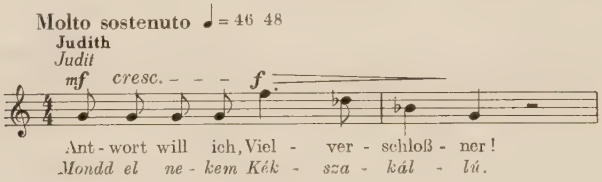


In a new attack, the ostinato of doubt accompanies inquisitive jealousy. "Tell me, Bluebeard, whom did you love before me? Tell me, how did you love her? Was she more beautiful than I? Was she different from me? Tell me, Bluebeard." What a tension throbs in this assonant, monotonous recitative, from which occasional notes rise sharply, indicating with increasing frequency the impulsiveness of jealous comparison.

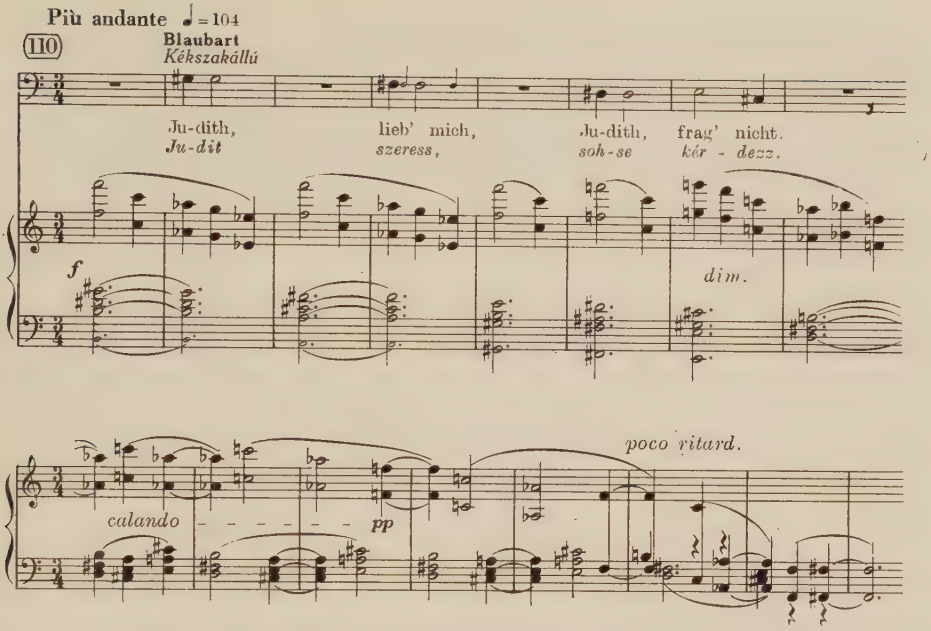
Once more the love theme asserts itself ("Love me Judith, never question"), but its close brings no relief. In vain the desperate repetition of the melody line before the close, it can lead to no resolution.


Judith
Judit
mf
Wa - ren dir die an-dern Frauen lie - ber als ich? Schö - ner als ich?
Mondd meg ne - kem, hogy sze-ret-ted Szebb volt mint én? Más volt mint én?
Sag' doch, sag' doch, Viel - be - frag - ter.
Mondd el ne - kem Kék - sza - kál - lú.
(109)
Più andante ♩ = 108
Blaubart
Kékszakállú
calmandosi
Ju - dith, lieb'___ mich, Ju - dith, frag' nicht.
Ju - dit sze - ress, soh - se kér dezz.
f
(Corni)

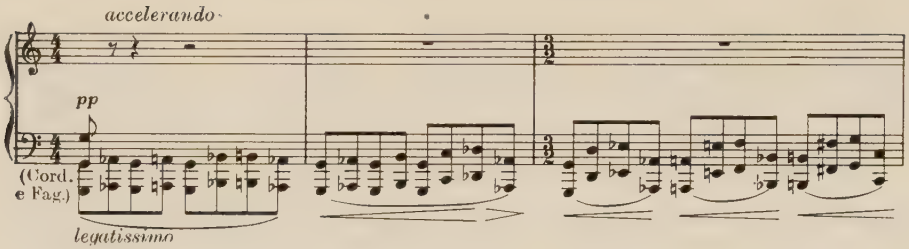
The inner rhythm of the scene drives on. Over the ostinato, in sharp an threatening tones there flutters the theme of Judith addressed by her so often to the man in her doubt, devoted love, or exacting passion.



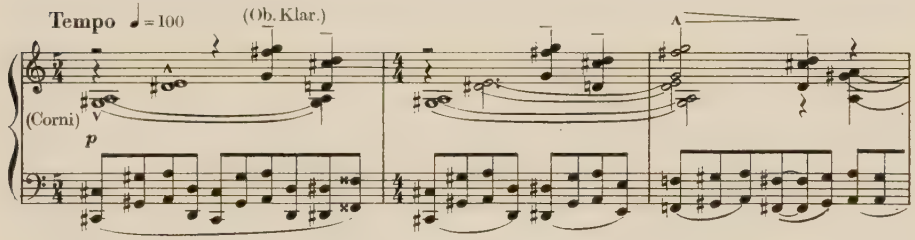
For the last time, the very last time, the love theme returns. The man possesses no more weapon, the last is falling from his hand. His warning words have been powerless against Judith's jealousy. The last passionate desire of his loving spirit takes farewell from happiness with this melody. The theme opens from a veiled (G-sharp minor sixth) harmony; the accompanying slowly proceeding serial harmonies (minor sixth) are like a funeral procession. The composer lowers the love theme into the grave. The passion that formed the source of tales and legends, is now irretrievably annihilated, buried alive by Judith's wilful curiosity. Only a single F sharp keeps vigil over the coffin.



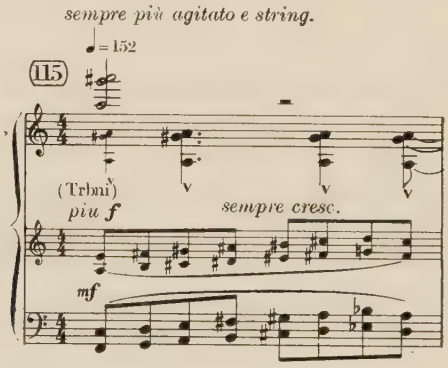
The struggle is over, the man's tragedy is accomplished. However, Judith, too, must go her way. She has lost hope of love, she is driven into tragedy ever more wildly and deeply by the passion for "full knowledge" this fearful curiosity and jealousy. Her harsh words cut short the resounding music of love, and the insidious, winding, serpentine theme of doubt launches a last assault as the representative of female jealousy. How could soberness and pure emotion hope to prevail in the face of blind, frenzied, inhuman jealousy? With formidable (octave unison), inexorable, hard clamour (parallel fifth, major seventh), the ostinato theme overwhelms everything. First it creeps into the music as a remote hissing, then it steadily approaches, panting and gathering strength; soon it assumes a dizzy speed, ("Woe to me, the dark whispers are true") followed, engulfed by horror and dread; the grating blood theme howls and shrieks. What Judith's love could invest with beauty in the torture chamber and the armoury, what the man's passion transformed for her in the treasure-house and the flower-garden, what was purified into tears on the shore of the lake of pain, the unfortunate girl must now experience in its full and terrible brutality. First the ostinato theme marks time; its poles appear to be firm, but the vault of the inner tones rises ever higher, like a wild beast preparing to leap, bracing its legs and arching its back.



When it reaches the highest plane, cautious, tiny steps develop a slower attack which in tonality travels farthest from the initial key; here the peak notes linger, the plane of the polar tones shrinks, until the "arched back" is straightened. In this moment four minor seconds harshly grate against one another while joining the blood theme. The first attack having thus attained its peak, ebbs away in a chromatic phrase.

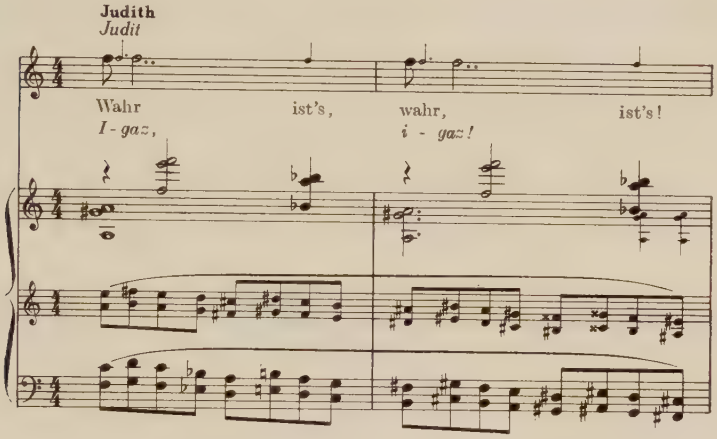


The second attack is an inwardly intensified repetition of the first. Unfolding of the theme is abbreviated, the plane is broadened, at the peak the tremendous friction returns. When the tide of chromatic flow has ebbed away, the third sequence runs its course after the pattern of

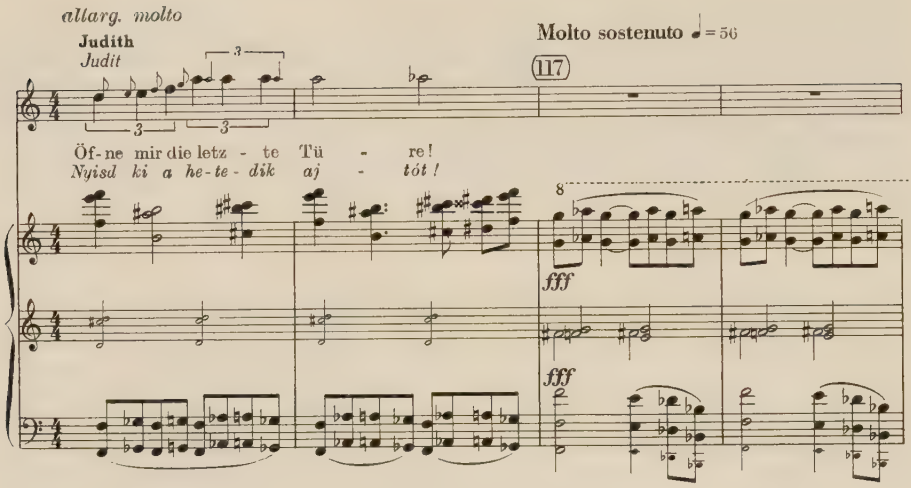


the preceding ones, innerly further condensed on a reduced instead of a widened plane. In the next phase the theme occasionally stiffens; this threat of marking time only accentuates and intensifies the new, straightened, upwards darting bayonet pattern of the theme.

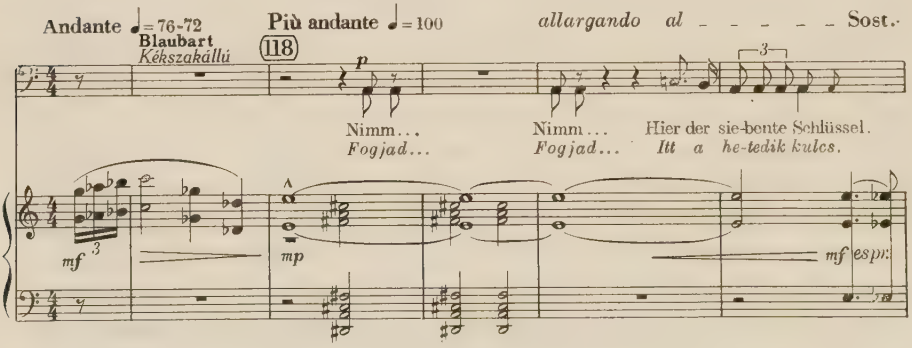
Finally the theme sinks into decline (by a ladder of entwined chromatic major seconds).



The original shape and colour of the ostinato return, to lead to the summit of the scene, sounding the fate theme as a curse. When Judith's voice (in chromatic sequence) with the tension of its widening intervals ("Your weapons are stained with blood; Blood darkens your finest crown: Your flowers stand in blood-soaked soil; The cloud casts a blood-red shadow"), tinged with horror, yet expressing momentary pity ("I know, I know Bluebeard, whose tears have made the white lake of tears"), the passionate ascent of the melody lines to a climax and their subsequent tragic decline ("Woe to me, the dark whispers are true") are added, the most important factors of the scene have perhaps been collected. This is the part in which the woman has moved to the remotest distance from the man; she credits the rumours whispered about her lover, and in her fierce jealousy takes Duke Bluebeard for the murderer of his former wives. The fate theme which first called to mind Ortrud but now would seem to remind one more forcefully of the injunction "never question", indicates the fulfilment of tragedy. A little while ago it was the man who buried his hopes of bliss in love, now the woman, instead of achieving the illusion of complete union, comes to hate the man.



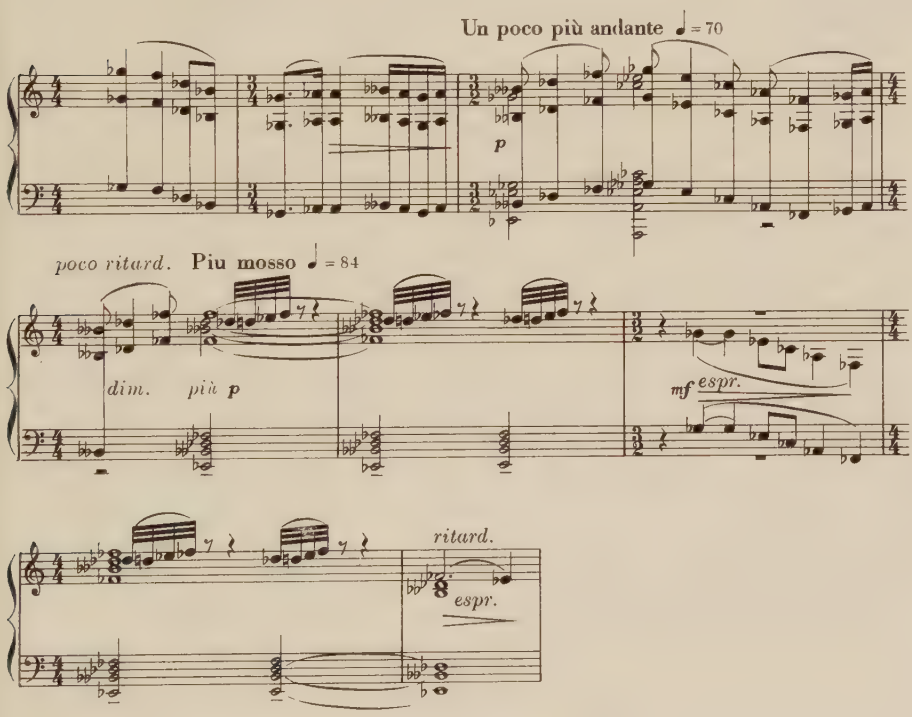
How terrible the power of this sostenuto spot marked fff ! The theme of jealousy wails above, the fate and, perhaps still more commandingly, the curse themes boom from the depths, while the background of the picture is dominated by chords glowing with the red flames of the blood theme. Then all attention is captured by the supreme, sustained A flat tone which stands alone, solitary, for the present, in the same way as the F sharp which rang out the theme of love. Soft chords are sounded by the harps, Duke Bluebeard's sad voice can scarcely utter the words "Take it. . . take it,. . . here is the seventh key."



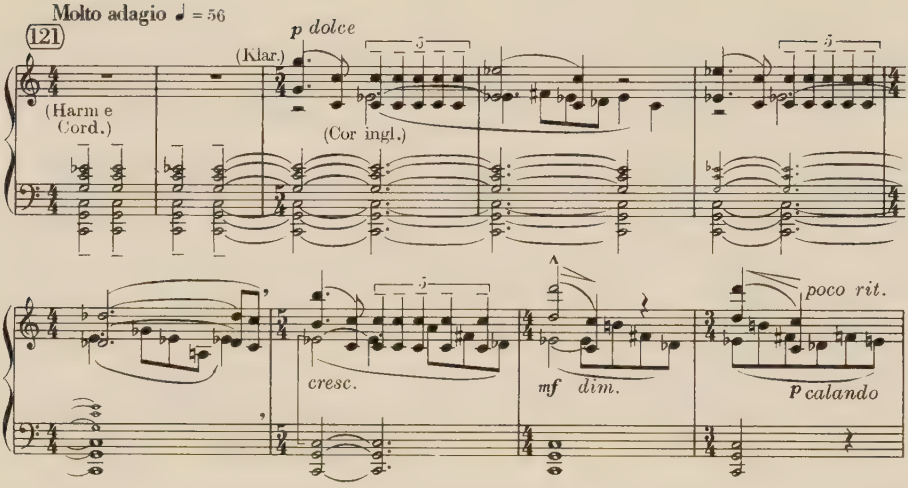
The harmony is sadly veiled. Judith rigidly looks at the seventh key, without stretching out her hand for it. Manly love and the resigned

memory tune of the fate theme sing with suppressed tears. The harmonies still weep intermittently, but they promise a shade of alleviation; when the man raises his voice again "Open, Judith, see them for yourself", a ninth chord runs trembling through the pianissimo orchestra.

The nostalgic theme is heard for the last time; with unsteady hands Judith takes the key. "With slow, swaying steps she goes to the seventh door and opens it. As the key turns in lock, the sixth and fifth doors shut with a soft sigh. It becomes much darker. The hall is lighted only by the coloured rays streaming from the four open doors opposite." The same harmonies continue to maintain the atmosphere, accompanied by ghostly sighs.



At the moment when this harmony is resolved and the sombre, solemn chord of C-minor bursts from orchestra, "the seventh door flies open, emitting a silvery light and illuminating the faces of Judith and Bluebeard."



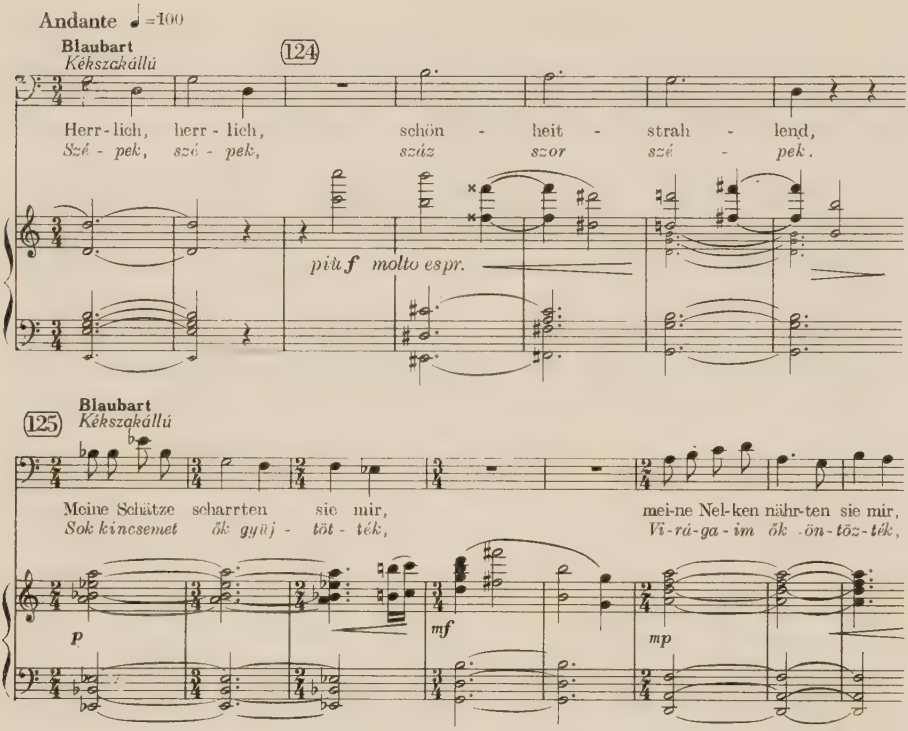
The recitative tune in five fourths is the third "folk-song" of the opera, invented by Bartók. Involuntarily one senses memories of dirges behind it; the melody presumably owes its most characteristic traits to the Rumanian folklore collected by Bartók in Bihar County. The minor harmony is rendered iridescent by alien notes, the melody itself encircles the radiant central C as its halo surrounds the moon. If it can be likened to that of any other scene of the opera, the atmosphere bears a relationship to that created by the great C-major scene before the fifth door. Here, too, everything points to immediate attainment of the aim, and arrival — naturally in the contrary sense —, and the long drawn-out harmonies, the pentatonic shades lurking in the man's part, Judith's flatly opposed "objective" interjections, all awaken memories of that scene. This hardly perceptible allusion is fully justified dramatically. Then Duke Bluebeard celebrated the great hour of his life in the lofty mood preceding fulfilment, and Judith's voice and suspicion cast a shadow on this dazzling brilliance. The C-minor scene follows the tragic failure of the man fighting for love. To sweep away all aspersions by one gesture (the opening of a single door) brings pain, but also splendid glory to manly pride. In this "minor"-gleam, Judith's scared, alarmed voice sinks to insignificant, commonplace fright. In the other scene the woman could afford to question the completeness of the C-major tone; here, after fulfilment of the man's tragedy, she withdraws in shame from C-minor intonation. She has learnt that at the time, in that magic hour, she should have believed in and accepted the man's love. Now it is too

late. The few words or notes that she may still utter take her back to the world of everyday vanity "Oh, she is finer, more winning than I". The women of Mozart, Verdi, Wagner, Pamina, Desdemona, Elizabeth and Iseult were ideals, and remained so in every hour of their lives and fate. Judith is not this sort of heroine. She does not incarnate the female ideal of humanist art or the harmony of physical and spiritual beauty; she is the realistic, earthly woman of popular imagination. She is Eve who yields to the serpent's temptation, to the instinctive desire for "full knowledge"; passion may sully her love with doubt, jealousy, hatred. That is why she must be destroyed in another sense in the C-minor scene after the tragic downfall of the man. As the woman in whom the man sought to find his ideal and who chased the fulfilment of love after her own illusion, she here becomes unworthy of happiness. That the path and fate of both of them are only individual aspects of the central idea of the drama, the tragedy of love, can only be guessed at this stage. This thought is proclaimed by the text and music only at the end of the hero's and the heroine's course, when the seventh door has closed. There remains only the story of the last door, the secret of the former loves.

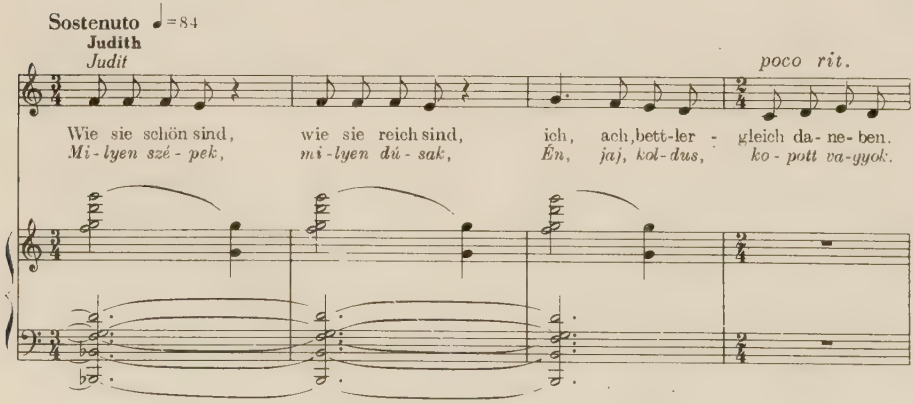
Astounded and agitated, Judith falls back before the former wives who emerge from behind the seventh door. "Three are decked with crowns, shining in jewels and glory. With pale faces and proud gait they follow one another, to stop before Bluebeard, who kneels down."

The symbol of the man's past, the blood theme, which elicited female doubt, colours the dirge only as a faint, pale shadow. The man faces the evoked memories. As if the orchestral harmonies in alien keys were singing during the dirge about the tragic memory of the illusions of love buried with the former wives. But the discord is dissolved and an inner curtain, as it were, goes up before the tale-like narrative of Duke Bluebeard. The love story of the man and the woman is finished. In the hour of farewell Duke Bluebeard looks back upon his whole life. He steps out of the tale, which still holds Judith, and in an epic tone imbued with the deep emotion of experience he tells Judith the story of the seventh door.

The pentatonic turns of the tale presage the approach and final return of the ballad-like intonation with which the opera opens. The desire, dreams, and ideals of manly love, which could never have died ("They have always been, always lived"), appear before Judith in the proud glamour of remembrance, subliming and beautifying everything. How this stately melody swells and spreads, proceeding with dignity from key to key. The man's soul opens frankly, as if he wanted to hug

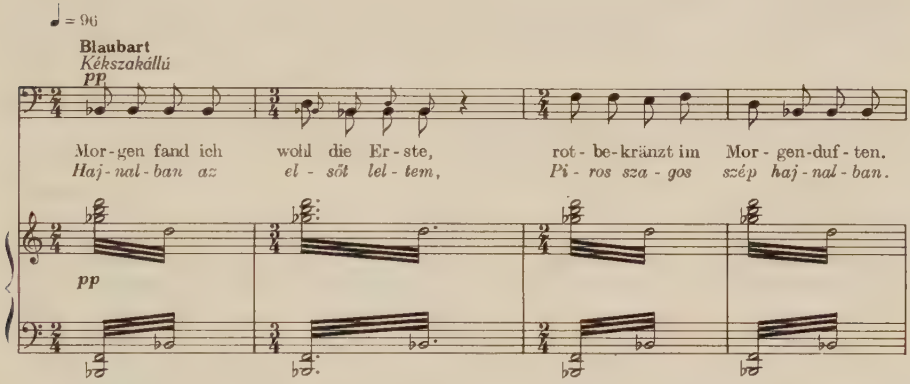


his whole life, the most beautiful dreams of bliss for the last time. F-major reflects the eternity of ideals: they have always been, always lived, the treasures, flower-garden, memories of empires, proclaiming the greatness of man's spirit, all glittering in the flood-lights of new harmonies, closed by the triumphant shining tones of G-major. "All, all is theirs." And Judith? She, who not so long ago might have been the

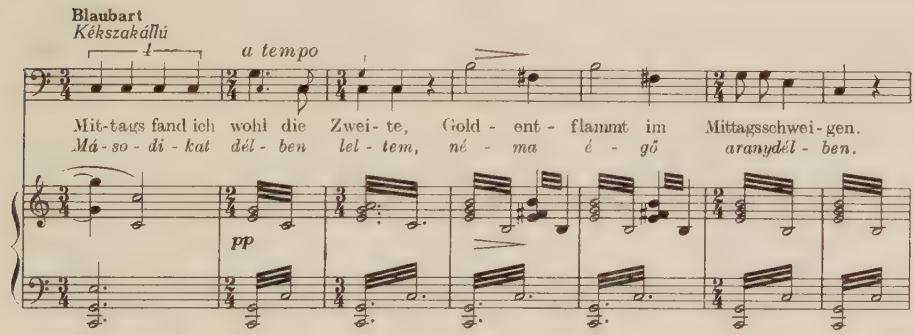

Sostenuto ♩=84
Judith
Judit
poco rit.
Wie sie schön sind, wie sie reich sind, ich, ach, bett-ler - gleich da-ne-ben.
Mi-lyen szé - pek, mi-lyen dú - sak, Én, jaj, kol-dus, ko - pott va-gyok.

first, the only one, stands there as the fourth, bowed down, frightened, in the shadow of the former wives. Her voice is heard in a low, startled recitative, about her the powerful forte harmony of "all" ebbs away, becomes silent, and sinks into nothingness.

The agressive, shrill sequence of female jealousy now receives its manly answer. A sonorous booming B♭-major harmony embraces the figure of the first wife, the symbol of life's dawn, when she slowly starts on her way back to the seventh door.

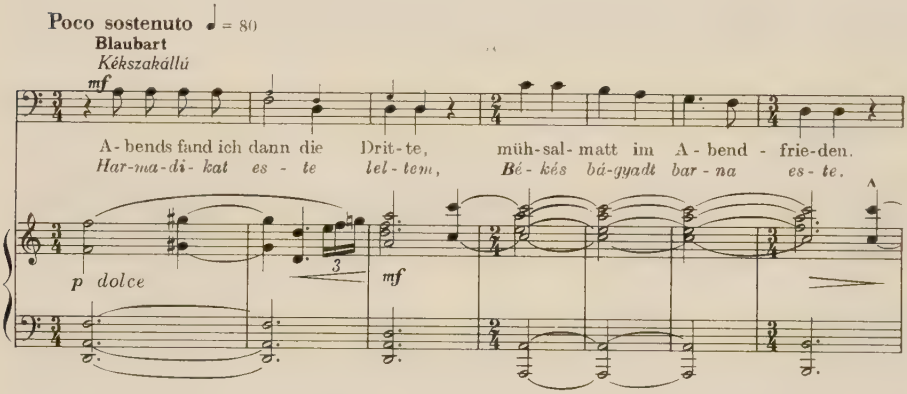


The farewell theme (repeated several times in G-major) follows her, and at the same time, with a sudden modulation, directs attention to the middle figure of memory. The second wife, the symbol of midday, is accompanied by orchestral harmonies and melodious flourishes in C-major on her way back to perpetual immobility.



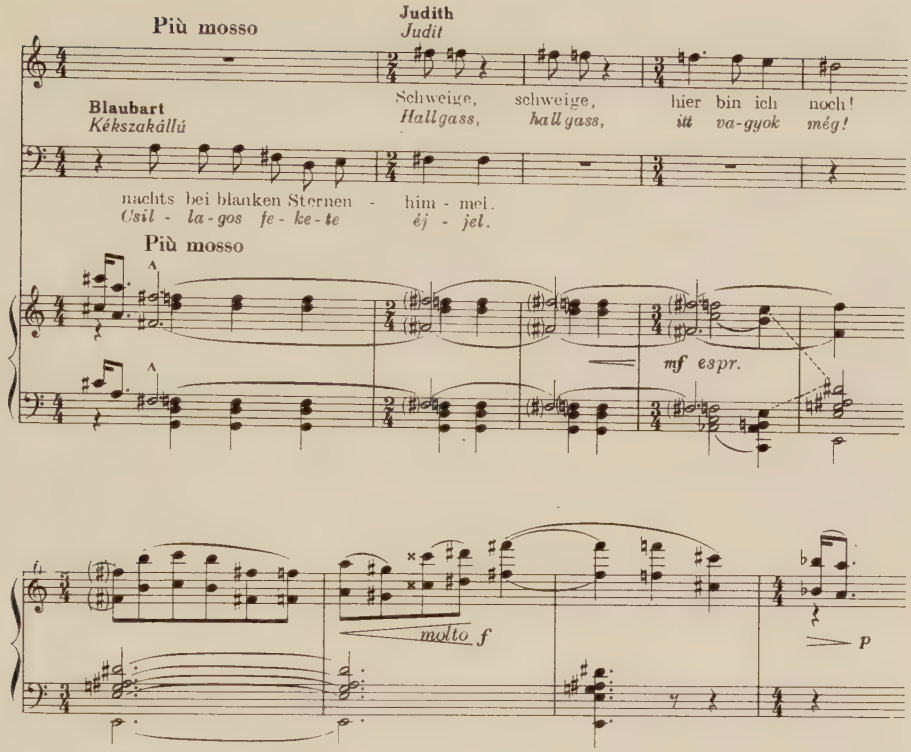
As the moment of farewell from Judith draws nearer, Duke Bluebeard's voice glows with intensified passion. Only in the last minute

does the gradually animated mood speeding the second wife culminate in "every midday is henceforward hers" (with majestic B-major harmony). When the symbol of the evening, the third wife, also moves on to sink back into memory, emotion lends soaring wings of melody to the man's voice.

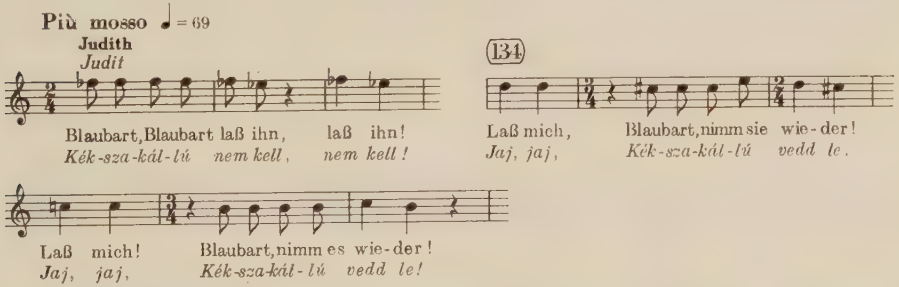

Poco sostenuto ♩ = 80
Blaubart
Kékszakállú
mf
A - bends fand ich dann die Drit - te, müh - sal - matt im A - bend - frie - den.
Har - ma - di - kat es - te lel - tem, Bé - kés bá - gyadt bar - na es - te.
p dolce
3
mf

Here the line of melody, after having risen to symbolize dawn and midday, turns, to descend and demonstratively to follow the symbols of evening and night. The accompanying harmonies become sadder and the solemn colouring of the orchestra accompanying the first two wives is relieved and rendered more dramatic by the frequent change of harmony. The farewell theme, the thought of memory, is slowed down, ringing on persistently, wrapped in a veil of pianissimo. The fourth door slowly closes. "Bluebeard stops before Judith; they look into each other's eyes for a long time." Farewell to the fourth wife then begins. The two grating sounds — the tense discord which as the symbol of blood accompanied the protagonists all through the opera to stand between, and as a doom prevent the happy union of the man and the woman, this theme of doubt which, transformed into calumny, has thwarted the confluence of Duke Bluebeard and Judith's course of life — now, for the last time clings to the girl's figure.

This unresolved, bitter dissonance not only permeates the orchestra, but also explains the startled hesitancy of the soprano part in the last scene. (Ceaseless minor second motion.) "Take back your words" — implores Judith when she graps the meaning of his farewell to her, but there is no reprieve. The circle is complete; the melody and accompanying harmonies of the orchestra unite in a full dodecaphone dissonance.

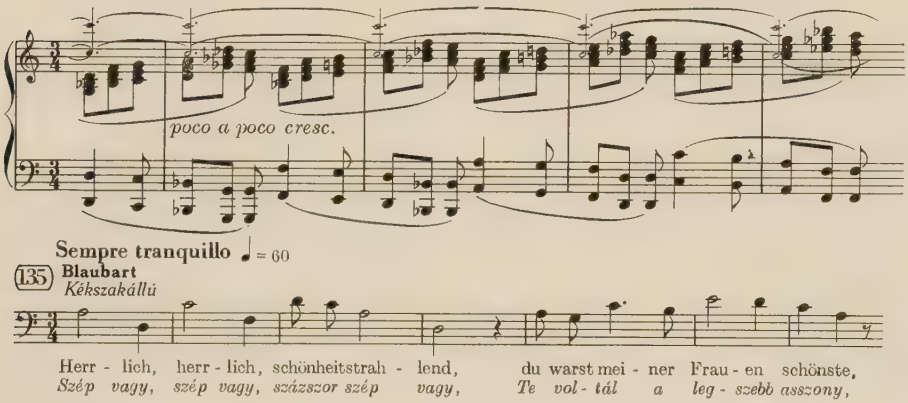


While the bars built of minor seconds return in lengthy repetition, Duke Bluebeard goes to the third door and brings the crown, robe, and jewels Judith has laid on the threshold. The third door falls to. The man puts the robe round Judith's shoulders; the end is approaching, the orchestra is dominated by dismal chords, with a desperate, writhing chromatic wail, Judith's lament descends ever deeper.

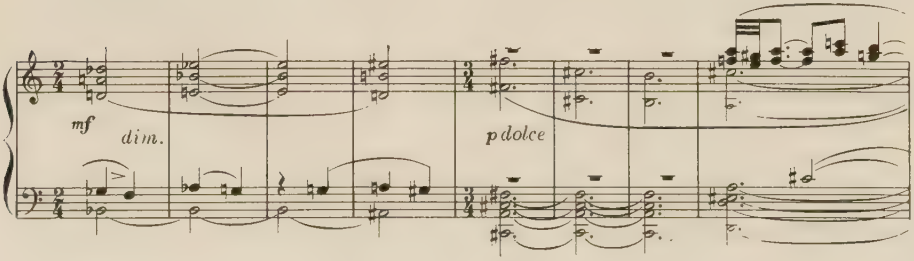

Più mosso ♩ = 69
Judith
Judit
134
Blaubart, Blaubart laß ihn, laß ihn!
Kék-sza-kál-lú nem kell, nem kell!
Laß mich, Blaubart, nimm sie wie-der!
Jaj, jaj, Kék-sza-kál-lú vedd le.
Laß mich! Blaubart, nimm es wie-der!
Jaj, jaj, Kék-sza-kál-lú vedd le!

The soprano part has no termination. Judith has ceased to live. Duke Bluebeard's fourth and last farewell is the most magnificent.

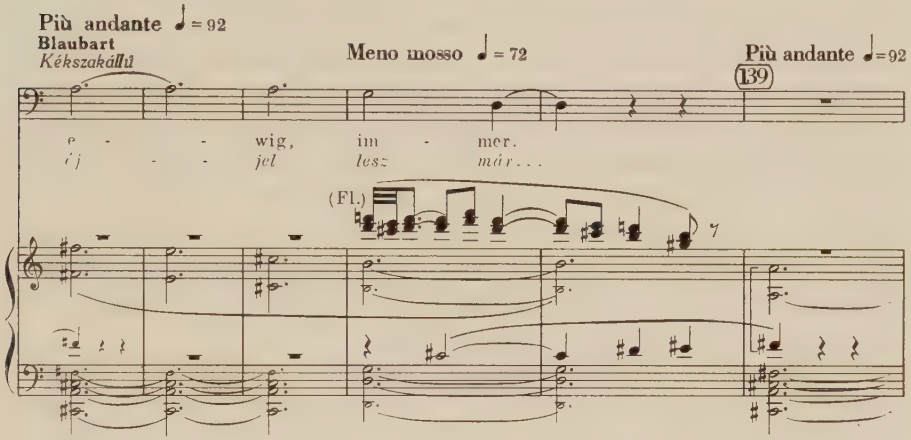
lofty and emotional; it is dedicated only to the memory of the fourth wife. Judith, too, has become a memory, her figure is dim, lost among the other female shadows who had once, long ago, come to make the solitary man happy. The farewell is accompanied by the sad second and third steps of the orchestra.


poco a poco cresc.
Sempre tranquillo ♩ = 60
135 Blaubart
Kékszakállú
Herr - lich, herr - lich, schönheitstrah - lend, du warst mei - ner Frau - en schönste,
Szép vagy, szép vagy, százszor szép vagy, Te vol - tál a leg - szebb asszony,

The music assumes enormous power, the last tense arch of the opera is supported by a long sustained B flat. Then, as Judith, bowed down by the robe's weight, "hanging her diamond-crowned head, follows the other wives along a silvery band of light through the seventh door" the latter shuts, the strength of tone begins to diminish, the symbolic tension of "eternal contradiction" decreases, receding before the elegic colour of the English horn. Slowly mounting organ chords rise over it — recalling in a way the great illusion of the empire scene — until finally the last tritonic opacity is cleared up and, relegating all tragedy to the remote past, to the realm of legends, the pentatonic ballad atmosphere is softly restored in F-sharp minor tonality.



The discordant theme that presaged tragedy in the moment when the curtain went up also returns, joined as third by an epilogue — like theme of the horns.



The seventh door has also closed by now. The castle of the soul is again wrapped into complete darkness. Love, which came to light it up, rests as a silent memory in its depth. The permanently solitary man again stands alone in the night. All hope has fled. Not so long ago the promise of night beckoned encouragingly after dawn, midday, and evening. Now it is no more, hope is lost for ever. Tragedy has run its course. "It will be always night, . . . dark, dark night. . ." The four-line melody ends and the curtain falls over the tragedy. As if the melancholy closing bars re-echoed the last line of the ballad. Complete harmonic resolution is blurred, one more dissonance in the clarinets, then, in a veil of threefold piano, the music dies away with an imperfect cadence.

Darkness reigns supreme on the stage. Duke Bluebeard's figure melts into the night.

*

If there is no error in the analysis of the music, we may proceed to elucidate in the spirit of Bartók's music the tragic conflict of the opera, the paths of its hero and heroine, the thoughts and ideas they incorporate.

Duke Bluebeard is a man much tried and hardened by the storms and battles of life. Cruel and gentle, wise and passionate, a man of integrity who lives his own life. His thirst for happiness has never been quenched.

After so many disappointments he again sets out to find a loving mate. She alone can deliver him from his unhappy solitude. He finds a girl who follows him of her own accord. Judith comes to bring light into his solitude, into the dark night of his soul. Duke Bluebeard knows well that with him Judith steps into a new world, leaving behind her home and family together with the humdrum life of commonplace people. This explains his ceaseless insistent interrogation, cautioning, warning in the first part of the opera. The girl's ardent, romantic devotion fails to satisfy him, reassurance can come only from the words in which Judith declares her readiness to accept the tragic man's whole life with its anguish and suffering. It is the unusual, truly fatal man whom Judith loves in Duke Bluebeard. The illusion of spiritual union is conjured up by the woman, and in the scenes before the first two doors the shadows of torment and blood are dispelled by hope.

Here the story takes a turn. The man now believes in Judith's redeeming love and hands over all the beauty and grandeur he can bestow on her. In the three great major key scenes, before the third, fourth, and fifth doors, Duke Bluebeard sheds his traditional role and is sublimated into an ideal. As he reveals his spiritual wealth ever more fully before the woman, his love grows more passionate. But when he feels inspired to triumphant celebration at having found happiness, Judith confronts him as a "stranger", because behind all beauty and grandeur she is looking only for the surmised secrets of the dissimulated, hidden past. Until opening of the third door, her actions and words were prompted by unconditional love, which counterbalanced the dark, ruthless features in the man's character — so incomprehensible and repulsive to the common run of people — overcoming feminine shrinking. Judith begins to feel depressed by the burden of the man's secrets, past, and confidences that cannot be shared, when Duke Bluebeard has passed on to her for ever all that can be shared, in the atmosphere of hopeful pictures in major tonality.

Until now, it seemed that the chasm that yawned between them could be bridged over, the ineradicable red stain of blood on the man's past could be transfigured by the woman's love. But the stain of blood signifies what will separate them for ever, and after the fifth door, will grow into the symbol of doubt, the woman's implacable demand to learn all. The portrait of the loving woman is discoloured and the music emphasizes only the passionate theme of doubt and query in the girl's figure. Judith's vow, her transports of loving devotion had been sincere; her tender words had not lied, with all her heart Judith had wanted their

union, chasing in ecstasy the illusion of happiness. This love has, however, been increasingly overcast by "curiosity", the instinctive passion of Eve's nature, and after the impressions created by the sixth door, Judith is no more than a woman who blindly follows her instincts and is unworthy of the man's infinite love. The magic of his wonderful love song leaves her unaffected, she credits rumour, accuses and calumniates. The musical theme illustrating the stain of blood becomes the soil that yields the theme of Judith's jealousy and accusation, silencing the melody of manly love. The legendary figure of the uxoricidal duke vanishes, the woman's blind passion becoming the only motive force of the catastrophe.

The conflict grows always deeper. The natural difference between masculine and feminine nature develops into the contradiction of knowledge opposed to instinct, expressing the essence of the message: the vain illusion of love between a man of integrity with ideals and a woman following her instincts, living through her passions. The man's idealism and spiritual grandeur are exalted, while the woman's frailty becomes increasingly manifest. The man's pure love and heroic character are imposingly set off by the tragic recognition of frustration and permanent unhappiness. In the hour of remembrance, Duke Bluebeard's figure is freed from the last shade of suspicion. No good can come from Judith's admission of her terrible error or her collapse. She has forfeited their happiness and proved unworthy to become the man's mate; henceforward she is fit for no more than to live on as the memory of a dream of love.

Thus the man's tragedy flows from his greatness: he is unable to find a worthy mate. Accordingly, a "man of integrity" would seem to be doomed to walk the paths of life in solitude. The woman's originally idealistic figure is debased. By obeying the dictates of her blind, instinctive passion, she brings about her own ruin. The man had seen in her an ideal; he finds nothing but selfish, wild impulses rendering her incapable of ideal love and bliss. Judith's figure retains the permanent feature of feminine tragedy: passionate craving for the unattainable, the whole of man, which refuses to tolerate the limits of consideration and experience. In Judith the irreconcilable, fatal strain of Eve's nature is so emphatic that the mere existence of love becomes virtually doubtful. Can this be love or is it sheer curiosity and selfishness? Thus, with Bartók, natural dissimilarity grows into an immense insuperable difference: ideal manly love clashes with the blind passion of Eve in a mortal tussle. The murderer of wives becomes the ideal man, while the legendary innocent young bride destined to be sacrificed develops into a demon whose passion

ruins the happiness of both. The road tread by these two teaches one common lesson: to find fulfilment in love with a perfect mate is but an illusion. There is only tragic love — vows the great Hungarian master in the first decade of the 20th century, and the opera, marked by immortality, gives artistic expression to the crisis of modern bourgeois love.

In a story of Béla Balázs, the librettist of the opera, "Marianne's Country", the problem of Duke Bluebeard is reversed. The love of Marianne and Dénes proves to be an illusion in her home; to the man Marianne's country, her "castle" is alien, in her home at the Buda villa he comes up against memories, habits, the looming shadows of the seven doors of the past. The man falls back before the power of the locked doors, "the past remains the past. Inaccessible, strange, belonging to someone else". The house, the surroundings, the china all are "signs of habits, pieces of far-flung unknown lives which have crowded into this small room" — says Dénes Józsa, the man in the story. "They are foreign, unknown, and yet they have more to do with you than I . . . . . still, they are your past, your life which encompass you and intrude upon you." For the man, the tale of the "lovely Melusina" repeats itself. "The fairy comes to my strange human land and loves me; but when I watch and find out who she is, she disappears to her realm." One must never *spy* on the other. Again the "Never question" symbol. This time the poet traces the failure of love not to the natural differences between man and woman, but to the fatal power of memories clinging to every life and fate, and permanently preventing complete union. Balázs's story furthermore contains a sentence which in many respects throws revealing light on the ballad frame-work of the opera. "Everything comes from far away, and one looks for signs and messages." Signs and messages, to provide a key to the present. And the most absorbing problem of this present appears to be solitude.

But what did solitude mean to Bartók? The solitude of a man or the social solitude of the Hungarian intelligentsia around the turn of the century? Apparently the legend acquired a more personal perspective in his hands. Duke Bluebeard, the tragic hero, the man of integrity, grew into a kind of self-portrait, the symbol of the artist. The hero and the heroine of the opera were made to face each other in such a fatal conflict as a result of social solitude and emotional isolation felt a thousand times deeper and more keenly than is likely with ordinary people. The portrait of the artist thirsting for redemption was thus confronted by the figure of a commonplace woman. That is how the character of Judith came to be contorted into that of an unreasonably jealous and

selfish woman, who can see the man's problems only from her own point of view; that is how the symbol of manhood came to grow into the solitary, knowing, far-seeing, large-hearted type of man and artist on the stage of the opera. And if that is so, the "never question" symbol also means more than a simple allusion, it expresses the mental identification with Wagner's concept of redemption, characteristic of Bartók's life in that phase.

Whether this concept was due in any way to Bartók's relationship to Stefi Geyer or his marriage to Martha Ziegler, no-one can tell. It is, however, remarkable that the only essential deviation of the libretto from the drama occurs in the great jealousy scene. With Béla Balázs, the most invidious lines of calumny ("There are all the former wives, murdered, in pools of blood.") are followed by Judith's reiterated asseverations of love, and claims justified by love: "I have come here from love! And be it death, I must know!" These lines were transferred by Bartók to the scene before the sixth door, leaving out the theme of love and retaining only the phrase "And be it death, I must know". Every obstacle was thereby removed from the libretto to handling Judith's musical portrait from any other angle but the delineation of blind passion. While Balázs refrained from developing the woman's passionate denial of love, even her own love, to the final consequence, Bartók emphasized this issue alone.

In the musical interpretation, the conflict between man and woman is coloured by the dramatic theme of the man's disappointment, the artist's absolute loneliness. In the mirror of the artist's isolation, the situation elicited by the crisis of bourgeois love is magnified to a tragic, insoluble problem. The tense insistence on this point provides justification of a modern and personal interpretation of legendary symbolism transformed into a shattering tragedy by Bartók's hands. Béla Balázs has written another mystery play, "The Fairy", bearing on this problem, which in this sense throws a light on the symbolical background of the opera. Oliver, the principal hero of the mystery play, who is "called away" from his wife's side, would seem to show an affinity to Duke Bluebeard, and as if Bartók and Balázs had wandered with them along the roads of life. What were they chasing? What drove and impelled them always to follow new paths, into the undiscovered land? Only the man of integrity who is incapable of compromise can know, the one who in everything seeks the peerless ideal.

In the story Oliver and Fridolin, the organist, love the same woman. But are they really rivals? There is a force which constantly draws them

together while separating them for ever: Fanny herself, the heroine of the mystery play. Oliver turns to Fridolin with the words "Think of me sometimes at your organ, when you set off on your wanderings as I now set out on my journey; perhaps we shall meet." As everything else, for them love is also permeated by the magic of unfulfilment, of new possibilities, of a perpetual dream and perpetual memory. (How beautiful are Oliver's words "Alas, in vain does she, attained after many severe vicissitudes, embrace me, my arms refuse to enclose her; they remain open, for ever...")

The wanderers of life, man striving to seize elusive love, the artist chasing unpalpable dreams, pursue same path. That wheck separates, staves off Fanny or Judith, the chosen woman believed to be the perfect mate, from this path, the path of the open-armed man, the artist chasing dreams, is the real secret of the seven doors. The secret of dreamers, of poets is the eternal dividing wall. But the roads beckoned to Béla Balázs, and also to Béla Bartók. Benighted by the tragedy of love, in utter loneliness, they discerned the beckoning lights and set off to meet their fate.

Drama and Music

Form

In Balázs's drama the plot is clearly proportioned. By abbreviating the original text and immaterial changes of the contents, Bartók made it still more terse. (The only essential change was already mentioned in the preceding part.)

The construction is determined by the prelude (not the Prologue) and the story of the seven doors.

The *exposition* comprises three sections:

1. Arrival at the castle. (Until the iron door closes.)

2. Judith vows loyalty to Bluebeard.

3. Discovery of the locked doors; Judith obtains the first key.

The *middle part* of the opera is given dramatic rhythm by the opening of the various doors. Opening of the first and the last two doors is preceded by increasingly passionate debate. The action before the three middle doors is, as it were, concentrated into one great scene. This is explained by the message: in these pictures Duke Bluebeard urges the girl, the opening of the doors is their common will and interest; each of the doors promises more and more light and happiness.

The scene before the seventh door ushers in *the epilogue* of the whole opera: Judith's doom is accomplished; the man has no hope but eternal loneliness.

This division accentuates the fundamental dramatic atmosphere of the opera. From the first moment on until the fifth door flies open, the action proceeds in one powerful arch rising to the summit. The light increases in brilliance, the action grows faster and pulsates with greater intensity; viewed from the man's aspect (the most important point according to the basic idea) the illusion of bliss is gaining reality. From here decline sets in. The light loses glamour, complete darkness approaches, the hero and the heroine are moving wide apart, the action culminates in the final, tragic clash; the hero of the opera, bereft of the illusion bliss, bows to the inevitability of permanent unhappiness.

This arch of dramatic elements, illustrating the relationship of the hero and the heroine and following the tragic path of love, is intersected by the straight lines representing the individual course of the two protagonists. Judith's ardent devotion rises to the highest pitch in the exposition, and in the first two scenes it is her love, with the theme "dawn has come", which is more convincing, more passionate. From the third door on selfless love begins to diminish and fade from her figure, giving way to doubt and gradually sinking to the second place, behind that of Duke Bluebeard. Only in the last, jealous, hate-ridden scene does Judith's figure emerge to the fore again, but by then she is unable to wrestle with the man's transfigured portrait. At the sight of the living wives she breaks down; this is not failure but annihilation.

This great "female decrescendo" (to quote the words of Sándor Veress) is countered by Duke Bluebeard's vigorous dramaturgic crescendo. At the outset Judith's love impresses him as a romantic transport, he is liable to distrust her feelings, for he has suffered many disappointments. However, when the girl's illusion takes possession of him, kindling the flames of love, his is the only pure passion on the stage. Of the scenes in front of the three middle doors each constitutes a dramaturgic step in the ascent of which his figure comes ever nearer to approach the ideal, and when the path of love begins to decline, his elevation continues. His figure is ennobled, completed by resignation, the legendary sinful past is exposed as a calumny, and Duke Bluebeard grows into a hero. The tragedy of love is thus transmuted into the tragedy of ideal manhood.

This tranversal dramaturgic line of the two protagonists is scarcely suggested by the libretto. It is Bartók's music that radiates on it such a strong light as to make this structural peculiarity discolour the funda-

mental idea and accentuate its transformation into the problem of manhood. Let it be taken into consideration that from the treasure scene onwards, Judith sings exclusively in recitative or short parlando phrases; her passionate outbreaks of jealousy are marked by impulsive, speech-like melodiousness in recitative form; without any discernible sign of a closing or rounded cadence, her voice stops, breaks off abruptly, swallowed up like a shadow by the man's monologue in the middle of a waning chromatic phrase. Duke Bluebeard, on the other hand, hardly moves away from the parlando style in the first third of the opera; his most emotional turn of melody is characteristically borrowed from Judith's part. ("Were it not better, Judith, to be in your bridegroom's castle?") Following a development of slow unfolding, the scene in C-major brings soaring melody into his voice. Henceforward every magnificently conceived melodious idea in the opera is his, the love theme sings of his emotions, the narrative melody of the grand C-minor scene is also his, while his part decisively — and symbolically — rings out in the F-sharp and C keynotes of the opera. The music exalts the man's figure and overshadows that of the woman. This structural difference naturally involves correlations affecting musical intonation which can thus say more, imply more than the construction of the text.

Characterization—Delineation

The dramatic musical construction of the opera rests on dual intonation. One layer of the music gives the tone delineating character and emotions, the other provides a graphic illustrative symbolic picture of the material world.

In the realm of the human world, the voices of the two protagonists are characteristically differentiated from the first to the last moment. Most of the pentatonic melodies are given to the man, to the hero sung of in thousands of legends and tales; to the woman, who is driven into complete tragedy by passion, the tense melody-world of broken harmonies is more congenial. The man's knowledge, much tried emotional life prefer safe, harmonious support; the woman's impatient, curious, jealous spirit often calls for chromatic patterns, her wilful nature is apt to stamp, demand and threaten with harsh themes of the whole-tone scale. She exhibits a tendency to repeated sequences of passion; the stubborn ostinato of the orchestra is more suitable for her, and the music somehow expresses that it is the woman who is under way, in a strange land, who lives through the events associated with the various doors, whose figure

is permeated by the feverish excitement of discovery. Duke Bluebeard is at home, to him every door means a part of his past, and the colours, gestures of the tone of remembrance pointing to past experiences and eternal problems ceaselessly emphasize that the tragedy affects his fate in the first place.

These are, of course, only general characteristics of the parts sung by the hero and heroine. In the following a few striking examples are presented of the reciprocal effects and sharp contrasts of the two voices.

The plastic separation of the two conflicting voices in the first moments is extremely delicate, with pronounced difference between pentatonic and acoustic harmonies ("I am coming, coming, Bluebeard"). When the girl endeavours to conceal her inner nervousness, she reverts to the pentatonic figures in the man's part ("Only my skirt has got caught"). The girl's pentatonic parlando assimilated to the D-sharp ostinato theme alludes to the impressions produced by masculine mentality ("This is Bluebeard's Castle"). At another place Judith's pentatonic voice invokes the "legend" ("Those who may see, beware of speech. . .").

In general, Judith's figure is encompassed chiefly by melodies derived from broken harmonies. Predominantly they mean address, agitation, accosting the other, in most cases connected in the text with exclamations from the depths of the soul.

"I am coming, coming Bluebeard"
"Bluebeard"
"Let me have the other keys"
"Hundreds of horrible cruel weapons."
"These weapons are stained with blood."

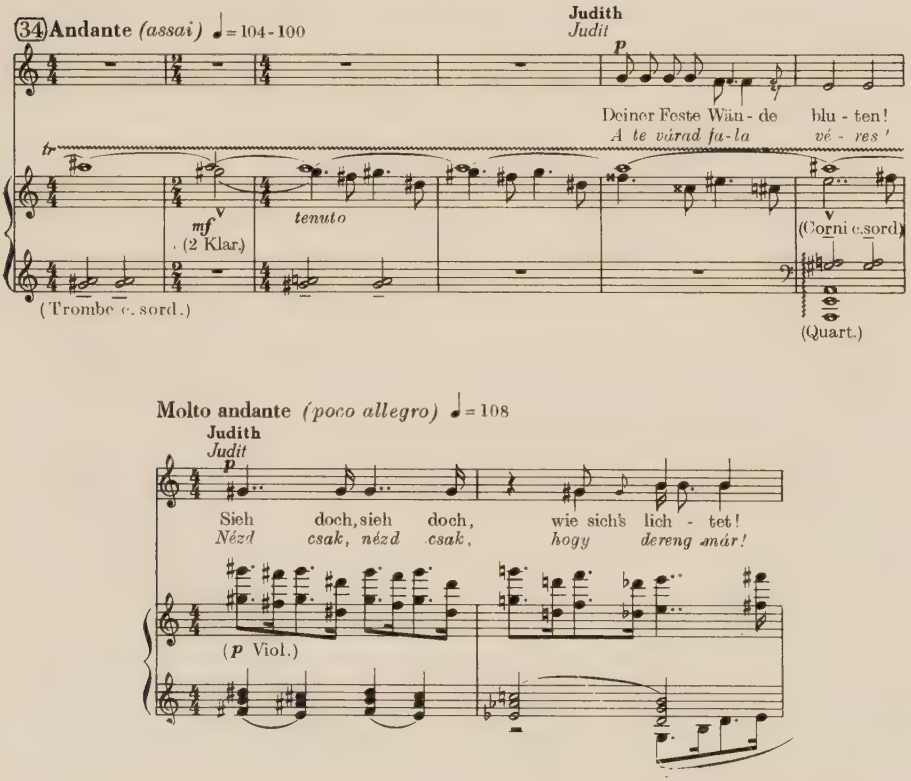
Her part includes no small sections of closed arias like that of Bluebeard, but rather passionate elevation and collapse of the melody line, augmented intervals and emphatic extravagance.

The man can also appropriate Judith's voice. When he reminds the girl of her past, her home, when he alludes to her world, he uses the "Bluebeard" theme, a typical feature of Judith's melody background. As remarked before, in the exposition high-soaring melody is generally heard from the woman, while Duke Bluebeard mostly remains inside the bounds of the parlando or melodious recitative style.

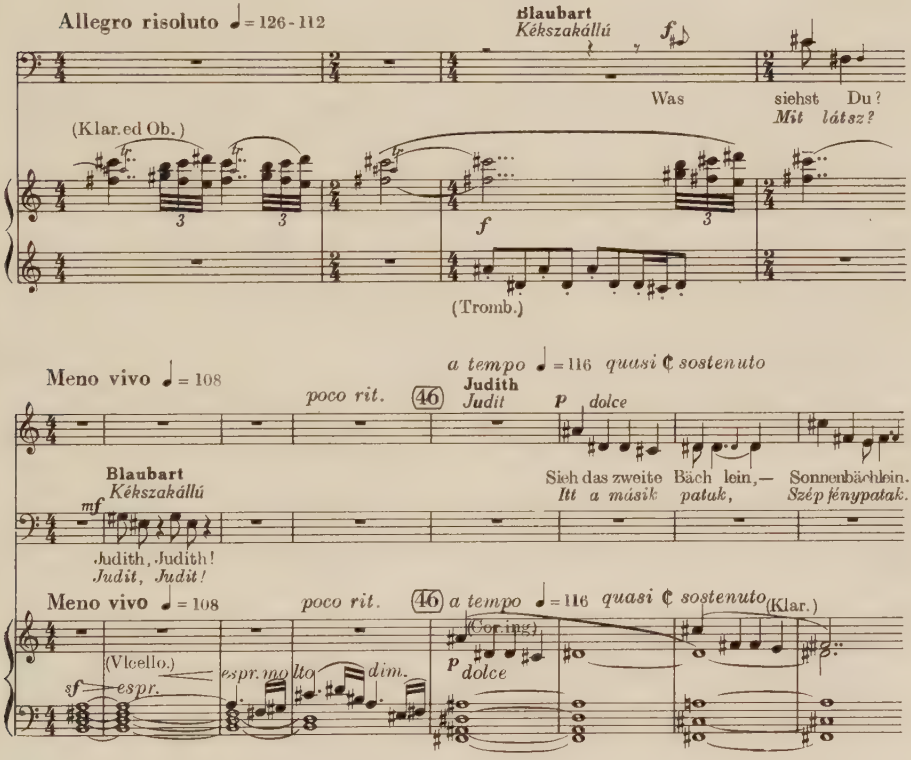
At the termination of the exposition, contrast between the two is again set off by harmony. The whole-tone figures banging at the first door answered by the return of the fourline pentatonic melody. Judith is, however, familiar with the tone of sweet, supple flattery ("Let me

open gently, softly") as well as with that of shocked consternation ("Spiked poles. . .").

The second part of the scene before the torture chamber offers an exceedingly beautiful example of the completely altered atmosphere following emotional transformation. In the reflexive part of the picture — when Judith becomes aware of the stains of blood in the man's past — the descending chromatic clarinet theme is heard for the first time, shrouded in the harsh discord of a sustained flute trill on A-sharp and the blood theme of muted trumpets (music-type example). When the dissonance has vanished and the melody proceeds in a new harmonious setting, at the end of the scene this theme becomes the bearer of a contradictory emotional condition (music-type example). Varying illumination and treatment of the same theme has resulted in such powerful differences of intonation that while in its first shape the composer employed it to express horror and loathing, its second form may serve to radiate an atmosphere of hope.



In the scene concentrated around the second door the change of intonation is still more vigorous, because the melodious theme of soldierly battle tones is transformed to express the hopeful illusion of love (music-type examples). In addition to dissimilar harmonization, here the contrary mood is elicited first of all by different rhythm, tempi and instrumental-vocal character ("Here is another stream, a stream of lovely light"). Changed intonation assumes here a quite exceptional power: typical military notes, illustrating the material world, are given a humane content.

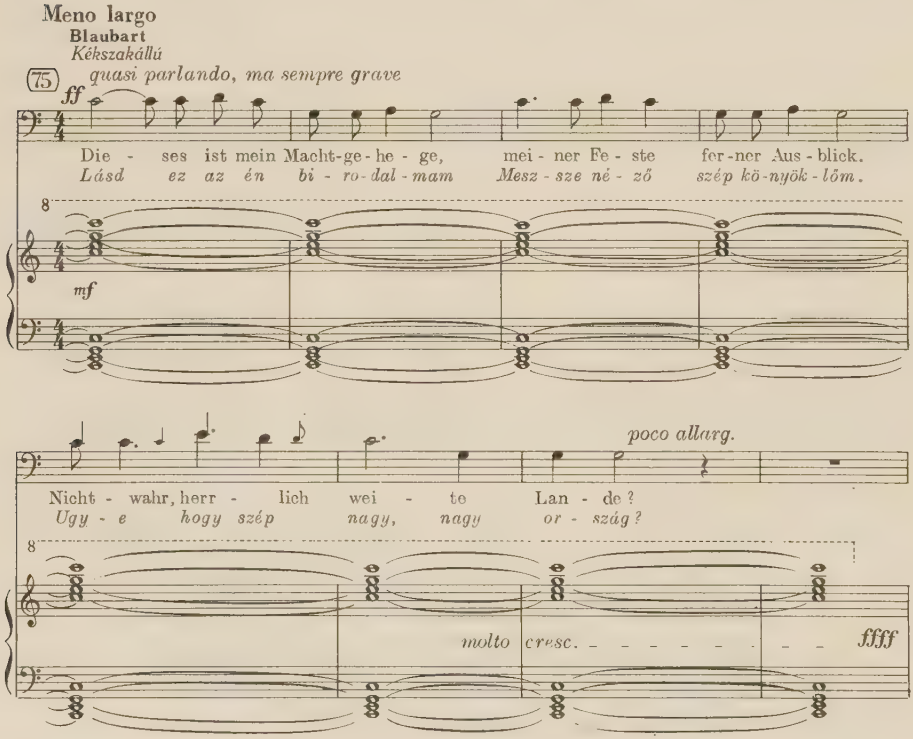


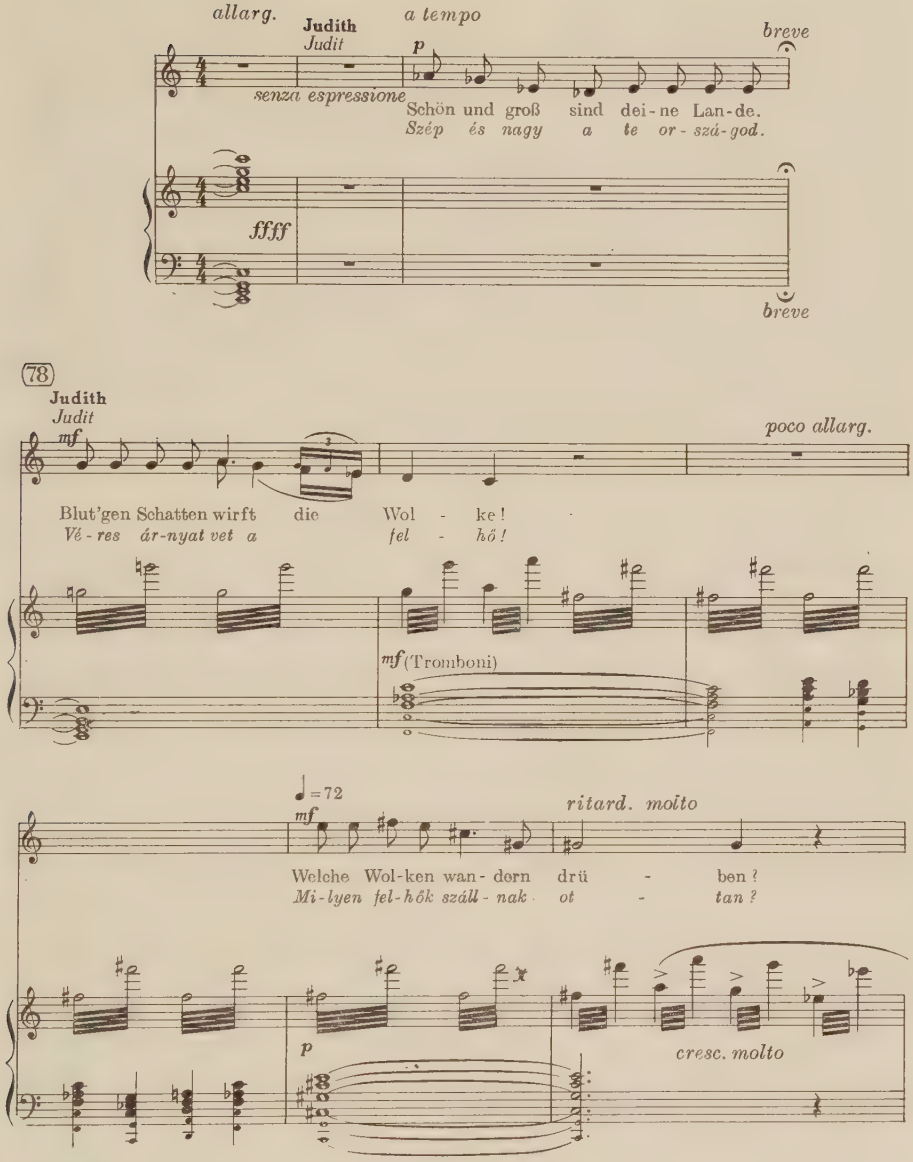
Between the second and third doors, and in the scene in front of the treasure chamber, the man's voice becomes increasingly melodious.

"To its dark core my castle trembles. . ."
"Take from me these three keys. . ."
"Here is my castle's treasure chamber,. . ."
"Thine is henceforward every treasure,. . ."
"This is my castle's secret garden."

His deepening passion repeatedly induces him to step out of pentatony (for instance in the melody "Every flower bows to thee"), vocally embedded in a more sensitive harmonious accompaniment ("Their petals open to thine eyes"); whole-tone themes or passionate three-tone steps are not absent from the parlando passages ("Look, how my castle brightens, Open the fifth door.").

It is striking that the diatonic substance of the C-major scene is intersected by the pentatonic projections of the chordal keynotes (C, E, D, C, G, A, C); moreover, the sustained C-major chord encircles Bluebeard's pentatonic voice (music-type example). In this instance the great contrast of the woman's reply is produced not by the difference between the two sound-systems, but by the contradiction of major and minor pentatonic sounds, due to the effect of a minor second shift (La being equivalent to "A" or A flat) and the a capella character (music type example). It is by no means accidental that a vocal part of minor tonality is joined to E-major harmony ("Henceforward Judith all is thine"). From the man this has been elicited by Judith's voice, and this


Meno largo
Blaubart
Kékszakállú
75
quasi parlando, ma sempre grave
ff
Die - ses ist mein Macht-ge-he - ge, mei - ner Fe - ste fer-ner Aus - blick.
Lásd ez az én bi - ro-dal-mam Mesz - sze nė - ző szép kö-nyök-lőm.
8
mf
poco allarg.
Nicht - wahr, herr - lich wei - te Lan - de?
Ugy - e hogy szép nagy, nagy or - szág?
8
molto cresc.
ffff



change of colour already anticipates the great "cloud contrast" (music-type example). In general, intonation undergoes frequent changes in this scene, it is extremely sensitive and follows the marked ascent of the drama to tragedy. In this part the girl's voice is shrill, counterbalancing with her passionate parlando the orchestral pathos singing of manly

love. The exposition's ratio of parlando and arioso passages is here reversed.

In the "Agitato" preceding the sixth door, the orchestra uses every means to indicate the clash of the two worlds, and this struggle is dominated by the woman's wilful passion.

Of the pictures analyzed so far, the flower-garden and the empire have surpassed the limits of stylized delineation, rising in their completeness to the noble heights of psychological portrayal, the former by virtue of tender lyricism, the latter through its majestically exalted mood. In the picture of the pool of tears, features of graphic illustration are also evident ("Rippling surface of water"), besides reflecting simultaneously the mood dominating both protagonists (sadness). In general, this dualism, manifested by the illustrative use of intonation, and the personal layer of inner characterization, is always blended in the music and interlaced.

Duke Bluebeard's remonstrance ("The last I will not open") recalls Judith's cajoling tones in the scene before opening of the first door and the music ushering in the great theme of love ("Love me, Bluebeard!"). This again reveals the hand of the master. In four harmonies the situation undergoes a radical change: the man's suspicious hardness melts into passionate desire. (Before No. 102.)

In the remaining scenes the parts of the hero and the heroine stand out with the sharp contrast of white and black. This keen conflict in intonation marks the opening moments of tragedy; first comes the clash between the themes of hatred and love, then the man's arioso is darkened by Judith's chromatic tonality and the attendant domination of the discordant blood theme.

Illustrative or stylized intonation is characteristic of a few minor episodes as well as of big scenes.

Subterranean sighs, banging, the weeping castle, the pool of tears Bartók delineates by simple illustration, while the grating instruments of torture, the shrieks and wails of the tortured in the torture chamber scene, the armed struggles of battles before the second door, or the natural treasures in the D-major picture are rendered in a stylized manner. The blood theme itself is not an illustration but a musical symbol. Notwithstanding the abundant opportunities offered by the text for illustration, the opera contains remarkably few such (unstylized) elements. Naturalist imitative composition is avoided in connection with the "alarm-bell", "saddling a horse", "pursuit", "the weepening castle"; they are given purely musical, emotional expression. Genre-music is

always associated with a certain picture, to throw into relief the tableau character. As pointed out before, such picturesque factors serving superficial impression are always connected with the girl's first impressions and present a visual picture to the audience. (Most of the doors are invisible to part of the audience; this can be made up, substituted by the music.) Analysis of the scenes before the armoury and the lake of tears has shown that this picturesque element can be deepened to express human moods, that stylized music may be in close relation to the emotions of the hero and heroine. Illustrative expression, the setting of stylized tableaux, and musical symbolism are characteristic — though not primary or decisive — traits of the opera. They only lend colour, freshness, variety, and complete the purely musical psychological portrayal of human emotions and impulses.

Construction

Detail Form

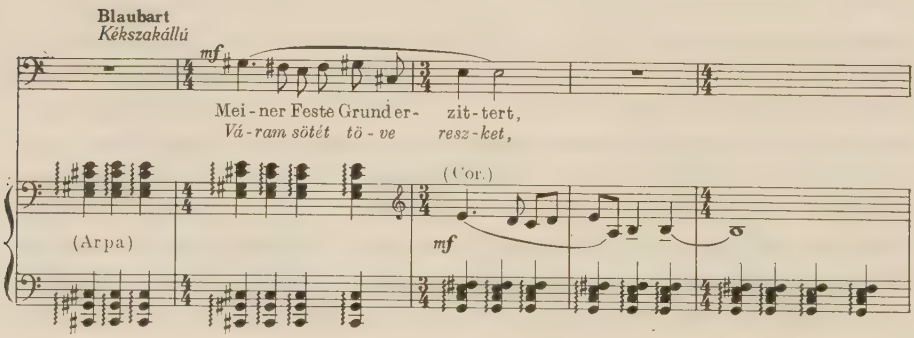
Musical architecture follows the directions of the libretto. The prologue is retained in the music, virtually taking over the role of the bard, this being the function of orchestral introduction drawing on folk music. After closing of the iron door, the ballad-like intermittence of the libretto is smoothed away by the nature of the music (ostinato) and the related changes of the key (F-sharp-D-sharp). This scene obtains an inner pattern through the music. In the section where Judith accepts the man's fate, the key of the ostinato theme is shifted, and the same theme leads to the moment when she becomes aware of the doors in the third section of the exposition.

From here the libretto proceeds in three phases to the opening of the first door. The first phase culminates in the woman's wilful exclamation "Open !". In the moment when the castle sighs, when the woman has to face the man's unknown soul for the first time, Bartók brings back the pentatonic ballad tune of the prologue as a reflection, partly alluding thereby to the "rumours" flitting across Judith's memory, partly finishing off and thus terminating the exposition. The clarinet-viola theme, accompanying Judith's amazement ("Oh, your castle has sighed") — the second phase — takes us to the next scene. The vigorous change of tone cleaving to the woman's voice — the third phase, and at the same time the middle part of this musical section — is the prelude, even the cause, of the handing over of the first key. In this section dramatic and musical construction are equally intricate and intertwined. By

certain thematic correlations and emphatic intonations the music nevertheless clearly closes the exposition while conducting the audience chainwise to the torture-chamber scene, actually the first picture the action itself.

This scene may be regarded as having two or four parts, at all events it is divided into even-numbered parts. The first section is of illustrative character, the second delineates personal experience after the discovery of the blood stains. The dramatic-musical appearance of the blood symbol in some sense brings a regular pattern into the pictures associated with the first five doors; hence, in addition to its role as a theme, it lends a uniform structural rhythm to the middle part of the opera. In libretto and music alike, the theme of the dawn, arising from feminine illusion, is the structural turning-point. Altered intonation gives a new meaning to both the illustrative and the reflexive sections, and the two themes repeat and answer themselves in this new sense. It has a special dramatic significance that the same construction is carried out in the scene of the second door. The two pictures are thereby closely connected, for both proclaim the magnitude of Judith's love. This brings into relief the inner pattern of the armoury scene at the change of keys with the dolce entrance of the English horn. The orchestral substance of the dialogue between the two pictures forms a chainlike link connecting the scenes before the first two doors. This is achieved mainly by recalling the lyrical theme, the first "Dawn has come", together with the harp chord, when the second key is handed over.

The symmetry of the space between the second and third doors is indicated in the text by Judith's repeated lines "Here I am because I love you, Throw wide open every door". Bartók invigorates these words by the repetition of melody and this idea helps him to forge a deeper dramatic instrument; the pentatonic C-sharp phrase of the man started



by the harp, is brought back in G-sharp after the pattern of Judith's repeated melody. A musical explanation thus reveals that the surrender of the three keys and the flaring up of manly love were the experience of a single, great, decisive moment. Whereas in the previous scene working-out played the role of a bridge, this time it is not only symmetrically divided, but also closed; closed by the C-sharp of the man's phrase "Have no fear, Judith, nothing matters". This closed cadence is a find. Structurally it is explained by the attacca course of the three subsequent pictures in one great crescendo unit. Before this longer section it is advisable to stop. Its harmonic aim is that the girl should behold the splendours of the opening third door, the fascinating glitter of treasures and gems in the most dazzling contrast of glamorous brilliance (C-sharp-D). It must be borne in mind that in the beginning the man endeavoured to conceal the secrets of the doors; but henceforward, including the C-major scene, he considers them only as means to win Judith. Finally, the dramatic import of this closed cadence is the most noteworthy. This is the deadlock which separates the receding world of the woman's devoted love from the coming exaltation of manly love which we are to witness.

Not any such sharply closed cadence separates other pictures. The trilling A-sharp end tone of the first picture merges into the opening F-sharp chord of the second picture as a third; the three middle doors open into one another; the A-minor tone of the sixth door resolves a tense dissonance; the orchestra anticipates the third of the seventh door C-minor as an organ point for several minutes, connecting it at the moment of shifting (E-E flat) with the soprano theme. This extremely delicate dramatic-musical susceptibility which penetrates every atom of the construction hallmarks workmanship produced only by the greatest masters.

In the construction of the third picture it is a new feature that the theme of horror, the blood theme, appears only in the last moment, cutting short, interrupting the original mood of the picture. The balance of dualism is thus upset, but this tilting creates a structural support for the attacca onset of the following garden scene.

In the garden scene a lengthy orchestral introduction unfolds a warm, emotional, lyrical atmosphere. In this scene, too, the inner pattern is based on repeated variations of certain brief phrases. (Compare No 64 with two following No 66; or No 71 with the piu mosso preceding No 73). The latter brings an elevation of the key; sharpening of the blood-theme's symbolical dissonance anticipates the approaching great intensification which attacks the atmospheric-structural acme of the opera with rare

power of expression, the C-major realm disclosed by the fifth door. From the aspect of construction the garden scene thus represents novelty owing to bilateral elaboration; first it has a significant prelude, secondly, instead of a rounded close it is amplified by the addition of an effective passage section.

In the next picture the familiar structural pattern of illustrative and reflexive meanings returns from the scenes before the first two doors in a varied form. The first part itself comprises three steps (C-F-A flat). The second part begins with the shadowy minor echo of the grating blood symbol (F-minor and F-sharp) and of the "empire theme", then it is filled with the theme of masculine desire, a melody connected by typical third-turn harmonization (E flat — C). This ebbs away, transformed by the rigid pressure of the whole-tone scale, to terminate the scene finally with a decisive cadence (G-seventh, A-major). Here the new chromatic ostinato theme steps in, which, passionately intensified, leads to the scene of the sixth door. At this point, the music once again outgrows the text, and, instead of a simple passage, it emphasizes by the aid of its own means (cadence, then a new theme, new tone) that between the fifth and the sixth doors an essential dramatic change has taken place in the relations of the hero and the heroine. It is of comparable but much greater importance than was the cadence before opening of the third door, because it indicates a much more essential point. Here clear-cut demarcation is not intended to create a wider perspective for a new impression, but serves as an expressive instrument of psychological delineation. There it stood between the connecting passage and the new picture, here it terminates a picture and by the passage section initiates a new chapter of the story. It is almost incredible that in his first work for the stage a composer of thirty should have supported his dramatic message by such brilliant construction.

The scene of the lake of tears is a stationary picture. Due to a permanently harmonic basis it resembles the treasure scene, but possesses a more finely differentiated inner construction. The fourfold accurate repetition of the woman's melody, the echo-like return of the parlando orchestral melody draw the interior lines. The tonal shift of the basic harmony of the scene, the harp chord, sounds as an epilogue and, melting with extremely fine hues into the atmosphere, leads on to the burning passion of the love scene.

The second part of the opera is marked by the development of the passages inserted between a door and the next into ever grander pictures. The text also grows more elaborate in these places, for the action is

proceeding towards the inevitable clash and final resolution. It is necessary to give a more detailed, graphic account of the protagonists' state of mind, and development. It is again the music that shoulders the greater task, rendering the collision unforgettable by the powerfully increasing and gradually weakening combat of two themes. The irreconcilable conflict separating the hero and the heroine is proclaimed through the music, by confrontation of the love theme and the doubt theme, making the tragedy of love simultaneously also the tragedy of manhood. In this section the free working-out of the fabric derived from two themes corresponds to the passionate surge of the final clash.

The music brings a definite pattern into the action of the last door too. The first section starts with an instrumental parlando. The Duke presents his former wives to Judith. This part is interwoven also with the strings that form an echo-like accompaniment to the man's voice. The second section consists of Duke Bluebeard's great narrative (sequences). The third section is Judith's farewell. After a passage of a few harmonies, the door closes behind Judith and the story is finished. Complete darkness reigns. The balladlike tone of pentatonic music now returns, recalling the words of the prologue, and letting the tale sink back into the eternity of human memory.

Symphonic and Suite Character. Symbolism and Monothematic Composition

Rough analysis has so far dealt with the correlations between musical and dramatic construction. It has been shown that the inner pattern of the scenes always follows the dramatic action, promoting the delineation of character and being inseparably connected with changes of atmosphere and intonation.

The present chapter is concerned with the particular, important means of construction, the technique of the symmetries due to the text: rhyme-like or exact repetitions. In this sense the singing and orchestral layers are always organically connected. The complete unity of a scene is furthermore ensured by a *certain basic pattern of dramatic intonation, a musical idea forming the focus.* To recapitulate, the essential, outstanding themes that discharge such a structural function are listed here.

Form the exposition:

Judith, art thou still following?
Bluebeard, Bluebeard!
The pentatonic ostinato theme.
The viola theme.
The illustrative and reflexive themes of the first door.
The two martial themes of the second door.
The stationary acoustic D harmony of the third door.
The leading melody of the garden scene
("Oh flowers. . .")
The series of organ-like bars in the empire music and the orchestral theme of its second part,
The ostinato theme developed before the sixth door.
The A-minor harmony of the scene before the sixth door and the recurring soprano theme.
The great clash of two contrary leading themes (love theme of hero and doubt theme of heroine) and the fate theme.
Melody of the bass voice before the seventh door.

The scenes are furthermore sharply separated from one another by unequivocally emphasized, unmistakable tonal difference. Each of the larger structural units has a key of its own.

The key-map of the exposition is the following.
F-sharp, D-sharp, C-sharp, A, F-sharp minor;
The scene of the first door is in C-sharp and G-sharp minor;
That of the second in D-sharp minor (B-minor), connecting section in C-sharp G-sharp minor;
Third door, D-major;
Fourth door, E-flat major;
The scene of the fifth door is in C-minor (With vigorous sections in F major and A-flat major);
The sixth door is in A-minor;
The seventh in C-minor.

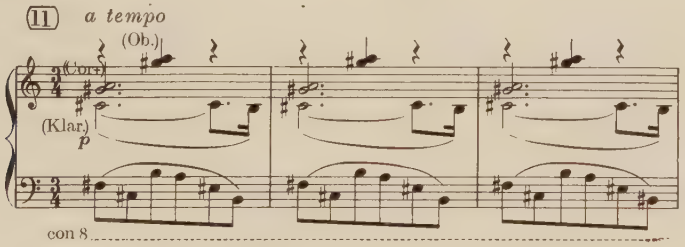
Long sections of this scene touch on the keys of B-flat major, C-major, then, passing through D-minor, as resolution of a long sustained organ point on B-flat, it closes in F-sharp minor (after the "Axis system"[7] the authentic dominant-tonic resolution of B-flat—C can also be exchanged for B-flat—F-sharp).

[7] See the Study of E. Lendvai.

The music of the opera is directed partly by the action on the stage (as suggested by the close dramatic and thematic affinity of orchestral and singing parts, musical construction adapted to the scene on the stage, and the tight interconnection of various closed sections), but a *suite-like construction* is also discernible, corresponding to the imperfect architecture of *the libretto with its juxtaposed pictures*. (Musical sections of closed form, conspicuously dissimilar in tonality and character, follow one other; they not only complete and emotionally explain the dramatic action and symbols, but, owing to their illustrative power or symphonic character, are also independent orchestral tableaux.)

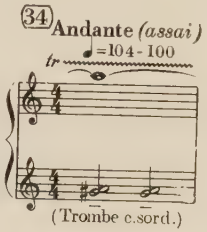
The world of the opera, however, possesses a great central symbol, the symbol of the conflict separating man and woman. This is employed by musical delineation, partly as an illustrative element, partly as a leading theme embracing the whole work. From the frequency of association with the picture it accompanies, this configuration has been called the blood theme. Its symbolical meaning is, naturally, much richer. It symbolizes unhappiness, the thought of death which is inseparable from human life, the perverter and tempter of pure and noble desire. In his excellent study Sándor Veress follows the path of the theme throughout the opera (Tempo, 1949, Nos 13 and 14). The following analysis is based on his comments.

The simplest form of the theme is presented in the exposition. Three times in quick succession horns and oboes repeat the characteristic sound produced by the friction of two minor seconds. It might be termed a fundamental form, because with few exceptions it preserves its characteristic sound-colour and absolute pitch all through the opera. On the first occasion it signifies the moisture dripping from the castle wall as well as sadness of the spirit "Your castle is weeping."



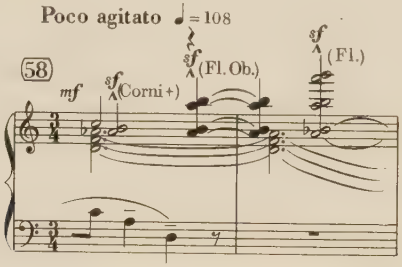
In the torture-chamber scene muted bassoons play the same notes. Here the theme appears not as a reply, its rhythm is altered and the clarinet theme unfolding above it provides a novel setting. This time

it stands between the hero and the heroine more positively also on the ideological plane as the symbol of blood.



In the armoury the theme belongs to the horns, its absolute pitch remaining unchanged.

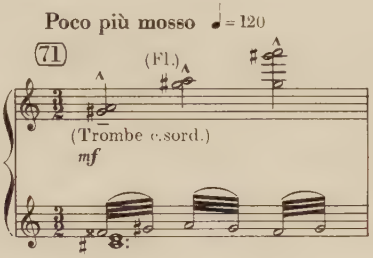
In the scene before third door, the role of the theme assumes unprecedented proportions. It rises a semi-tone higher, the sharp contrast being accentuated by the *static* D-major harmony, quite familiar to the audience. Its colour is more glaring, the horns are complemented at one or two octaves' distance by a flute-oboe duet. The possibilities inherent in three octaves are exhausted by Bartók lineally too, strongly enhancing the "aggressive" character of the theme.



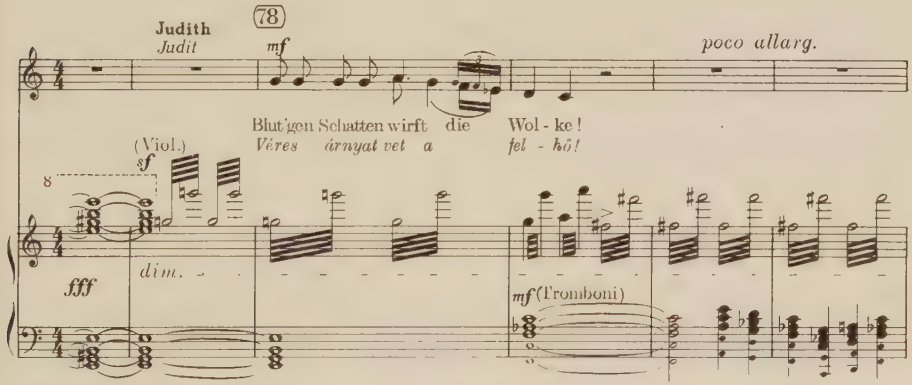
After a brief illustrative allusion, and organic insertion into the flow of music, the theme here becomes independent and takes a hand in sharping the scene; by preventing inner rounding off of the structure it upsets the balance. The emphatic intensification of the theme's role just before the door concealing the treasure chamber is of dramatic significance. Here, before the symbol of spiritual wealth, the scales begin to turn in favour of the man; this is compensated by the increased importance of the musical theme alluding to the man's sinful, blood-stained past and the legend.

In the garden scene the theme is again heard from muted bassoons at the original pitch. From the preceding picture the tension of the three

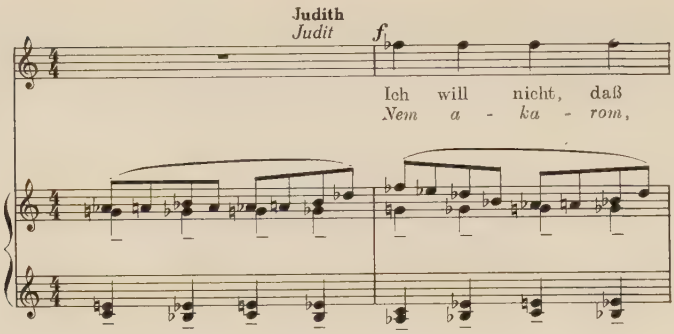
octaves still continues; since in this instance the theme shatters the lyrical mood at the peak of the scene while charged with doubled dissonance content (F-double sharp), its effect is more powerful than before.



It is in the scene before the fifth door that the theme is moved from its static position for the first time. The third of the E-major harmony booming with threefold forte vigour collides against the three- and four-line G of the violins; then the G—A tremolo over the softening F-minor common chord grates from two sides on the third of the harmony, while long sustained, organ-point like F-sharp envelops the keynote in the shadow of dissonance. Thus various groups of instruments share the typical minor second sound, and in relation to the key harmony, discord prevails at several points simultaneously.

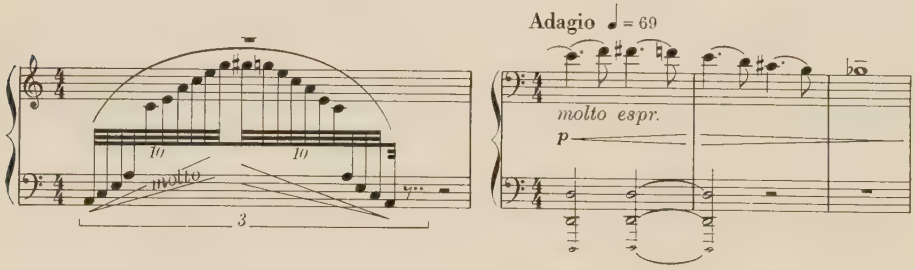


After this scene, the theme is swung vehemently from its former static position; it adheres to harmony and develops into the melody of a chromatic theme. This chromatic theme meets the accompanying harmony on various buffer notes of minor second and major seventh dissonance.



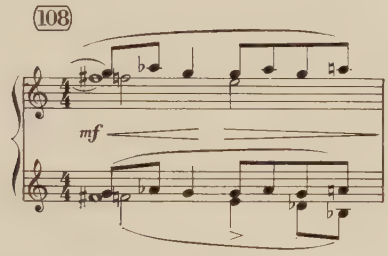
Bilateral illumination of the symbolic intervals (second, seventh), their concomitant harmonic and melodic presence, thematic character, and their ostinato role extending to greater sections indicate that from illustration our theme is to grow into active, living musical tissue in the coming scenes. Its symbolic meaning is thereby deepened; after the climax of the scene before the fifth door, the illustration of blood — referring in this sense to the man — becomes the symbol of feminine doubt and curiosity.

In the picture of the pool of tears, the two grating sevenths of the key harmony and the discordant major seventh of the keynote are resolved in arpeggio; the tension of the tragic conflict is softened into sorrow, sadness. In accordance with the lyrical atmosphere of the scene, the minor second continues to emerge in a melodious form, either as a resigned orchestral configuration, or as a clarinet complaint interposed in the folksong theme of the violins. Its special, illustrative character having thus completely ceased, the theme becomes an organic, harmonic, and melodic element of the music.

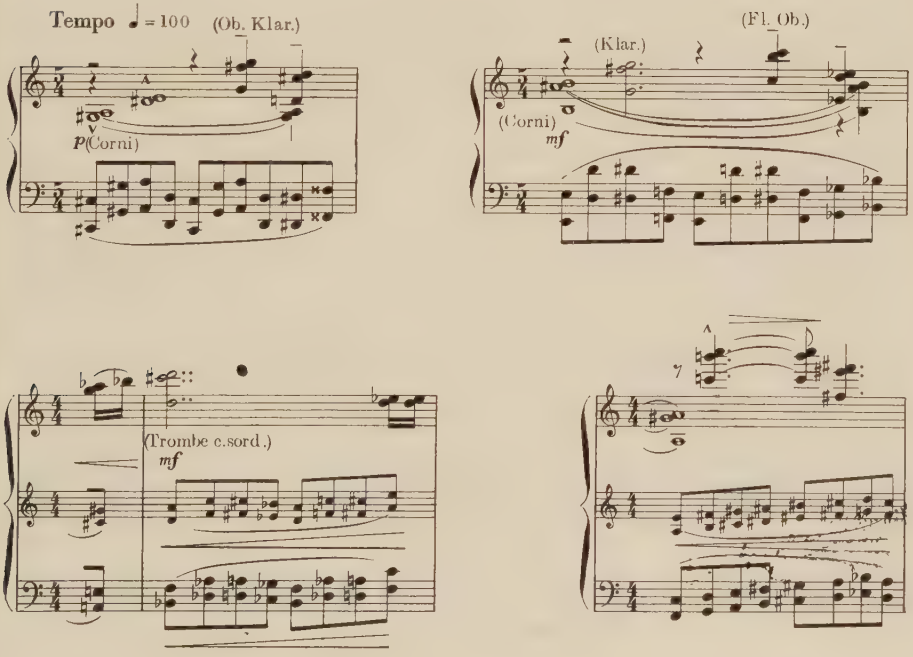


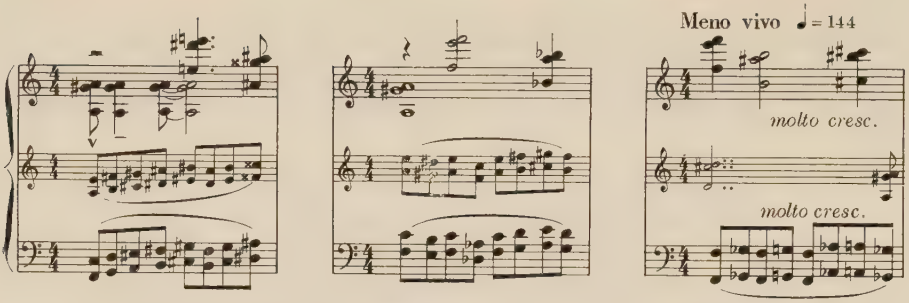
In the moments of violent clash, when the theme, in its ostinato form resembling the scene before opening of the sixth door, is contrasted

with the "love theme", dissonance is harsher than it was in the previous forms, capable of expressing hatred and even cruelty. Both in vertical and horizontal relations, presence of the minor second is permanent.

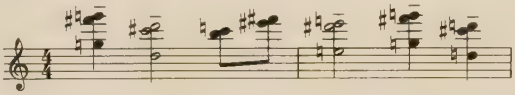


Moreover, besides this organic, embedded form, it also appears as a separate illustrative theme of the clarinet-oboe parts, in the shape known from the first scene. As a prelude to Judith's spiteful, defamatory words, it is sounded in every tone of the dodecaphone chromatic scale, to proclaim the fatal, inevitable ruin of the two protagonists' happiness.



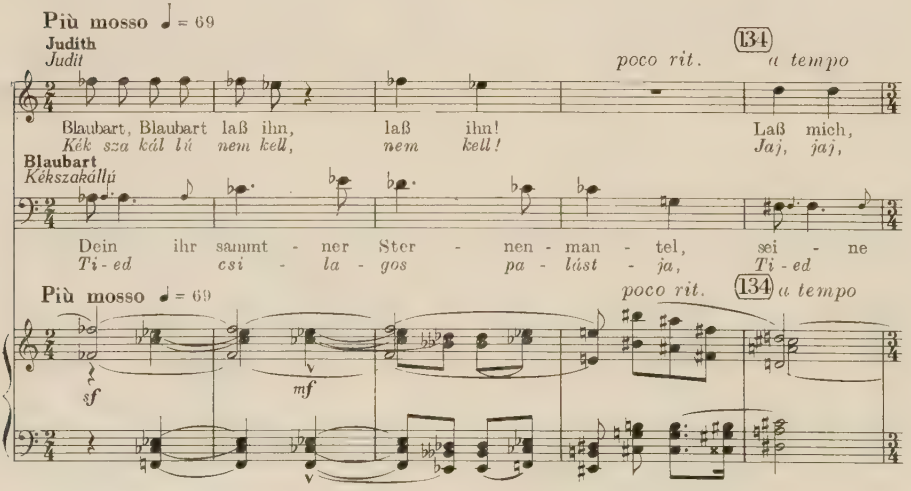


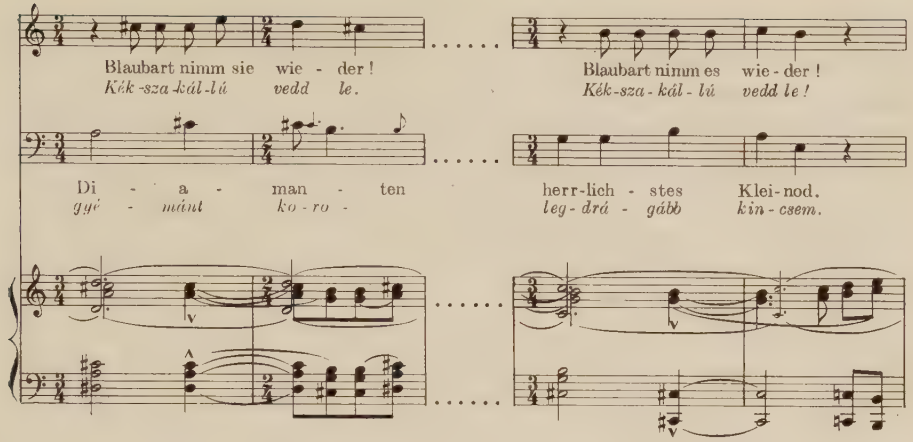
The theme grows still more taut and its rhythm sharper when it accompanies the passionate feminine sequence ("Your flowers grow in blood-soaked soil; The clouds cast blood-red shadows.")



It must be borne in mind that from here on to the opening of the seventh door the theme never ceases to sound intolerably oppressive.

In the moments of Judith's moral destruction, when the stammering, wailing, plaintive chromatic feminine voice reaches our ears, out of it we hear not only the voice of the fourth wife saying farewell to love and life. The theme itself, which accompanied her love and hatred, here dies away, takes farewell from the audience as a memento. Also in the orchestra the minor second dissonance returns and, sinking gradually lower, stiffens in the unresolved, cold immobility of a whole-tone scale harmony.


Più mosso ♩= 69
Judith
Judit
poco rit.
134
a tempo
Blaubart, Blaubart laß ihn, laß ihn! Laß mich,
Kék sza kál lá nem kell, nem kell! Jaj, jaj,
Blaubart
Kékszakállú
Dein ihr sammt - ner Ster - nen - man - tel, sei - ne
Ti - ed csi - la - gos pa - lást - ja, Ti - ed
Più mosso ♩= 69
poco rit.
134
a tempo
sf
mf


Blaubart nimm sie wie - der !
Kék-sza-kál-lú vedd le.
Blaubart nimm es wie - der !
Kék-sza - kál - lú vedd le !
Di - a - man - ten
gyé - mánt
ko - ro -
herr-lich - stes Klei-nod.
leg - drá - gább kin - csem.

The analysed theme of symphonic development which unfolded the essential, symbolical message of the drama by its completely independent musical tissue, furnishes evidence of the — in a certain sense — independent character of the music, rising above the stage. The clear tonal axis of the bilaterally finished, closed "orchestra symphony" also points to this independence. A C-major line *spans over* the dramatic symphonic poem between the opening and closing F-sharp pentatony. The melodious, expressive small forms encountered as islands in the substance of the music also show the independent life of the music. One must furthermore remember the completeness of some tonal sections, the suite-character following the pattern of the stage scenes, and the unequivocal illustrative musical picturesqueness flowing from association with the text, linked to the stage though remaining invisible, partly substituting the stage and the text. What term will cover peculiar solution, how can the relationship between the stage and the music be adequately determined? Shall more significance be attached to the suite nature or to the symphonic character?

We feel that Kodály's two memorable definitions give the greatest, completest satisfaction.[8] One refers to the analgamation of the symphonic and the suite-characteristics: "Symphonie à tableaux" (Symphony in Pictures); the other stresses the unity of the stage and the music: "Drame accompagné d'une symphonie" (Drama Accompanied by a Symphony). The two definitions together give a satisfactory reply to the question.

[8] Revue Musical, 1921, March 1.

The above-analysed theme is thus a central fundamental theme marked by variations as employed in the orchestral symphony or the symphonic poem inspired by the pictures. In the second part of the opera the illustrative theme is transformed into the leading musical theme, the basic musical theme of the drama. As the plot proceeds towards the tragic clash, the closed rigid symbol becomes an increasingly dynamic, vived element, organically embedded in the musical tissue. In the course of the tragic conflict it assumes a completely "emotional musical" nature.

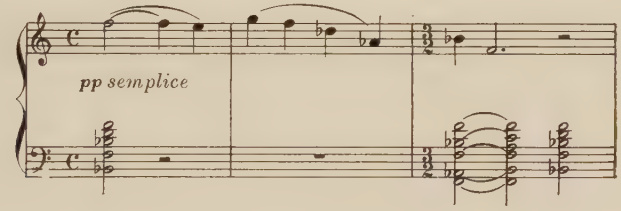
To follow the path of the theme throughout the opera provides a key to its symbolism, whose analysis elucidates the dramatic concept of the composer. The problem of the play is the illusion of the happiness of man and woman. The blood theme appears in Bartók's orchestra first as a symbol of the forces that come between and separate Judith and Duke Bluebeard. By consistent use and elaboration of the theme, the conflict acquires a double meaning. In the first part of the opera, until the scene before the fifth door, "blood" clings to the man's figure; from here on it becomes the symbol of Judith's curiosity, lack of comprehension, invidious jealousy; the tragedy of love has developed into the tragedy of the ideal man. By placing this theme in the centre and using it in monothematic variations, the music makes the audience grasp that Bartók's opera is the tragic song of manhood, the man of integrity, perhaps of the artist's solitude.

The Style

Certain elements of the opera's musical language were anticipated in the "Two Images" and the Second Suite. The style of these two compositions — particularly that of the "Two Images" written two years before the opera — reveals two sources of inspiration: folk music and the music of Debussy. The French master's influence is shown by the colourful poetry of "Flowering" (peculiar wood-wind "pastel hues"), the art of orchestration (harp glissandos, string tremolos, themes in soloist idiom, soft, murmuring vibration) and the frequent use of melodious and harmonious configurations derived from the whole-tone scale. The "Village Dance" also owes much to whole-tone harmonies, but *on this piece* the ostinato, the organ-point technique of folk music from Southeastern Europe (Rumanian music in the first place), its unisono sounds and tritonic interpolations breaking into the melody — apart from the whole-tone configurations — have left their discernible mark on this piece.

In Duke Bluebeard's Castle one can also find the tritonic turns of melody, and the ostinato, and although the parlando style of the opera, both in prosody and tone system, exhibits the direct influence of Hungarian folk music; beside the above-mentioned predilection for tritonic steps and organ-points, certain turns and the instrumental dirge of the C-minor theme betray the influence of Rumanian folklore.

Naturally, only the last movement of the suite can be quoted as evidence for the relationship between the Second Suite and the opera. Some traces of the opera's style may be discovered not only in the working-out part of the score, but also at the coda-like return of the closing theme (after No 15), when gradually the latter emerges in a purified lyrical form (semplice pianissimo) in which one can recognize the harbinger of Duke Bluebeard's most beautiful notes, the great love theme of the opera.

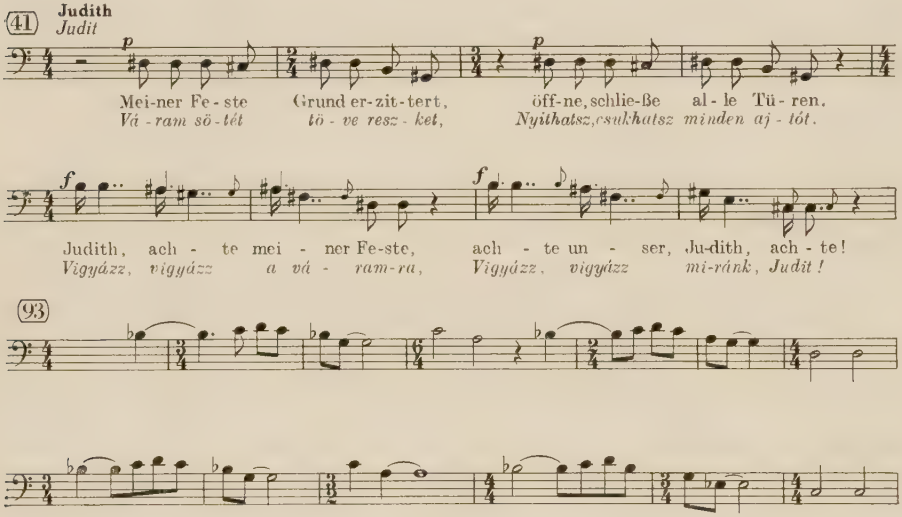


This — for the Second Suite — specific tone, the cited elements and technique of the "Two Images", and the Hungarian and Rumanian folk song tones of the first quartet all indicate that in the years between 1907 and 1910 the preconditions of Bartók's new style were gradually developed. The opera Duke Bluebeard's Castle represents their summary and consummation. The words of Kodály published by the Revue Musicale may be presumed to refer to this composition ("A work of irresistible suggestive power... the most expressive he has ever written"...)

The most important feature of the opera's style is its Hungarian character. This national-popular character determines the various components of style, above all the melody content (which in its turn influences harmony), and prosody.

In essence, the melody of the singing parts is of parlando type. This parlando sets the background of the action, partly by alluding to the tale or the legend, partly by investing the hero and heroine's voices with folk-song intonation. In the voices of Duke Bluebeard and Judith, Bartók has thus taken Hungarian folk music (seized in a certain typical aspect) on to the dramatic stage. Accordingly, the parlando style

of the opera is mostly marked by the pentatonic turn and descending tendency of the melodies. This succinct recitative-parlando, consisting of terse, brief melody figures, sometimes acquires greater breadth and depth, becoming melodious and dramatic ("They bloom and wither at your pleasure"; "See my empire!"; "They've always been, always lived"; "At dawn I found the first"). In such instances it naturally follows the spirit of the Hungarian folk-song, adjusted to the frequently alternating structure of our folk-song pattern. Discussion of a few passages from the opera will serve as illustration.



Without availing itself of literal folk-song quotations, the melodic world of the opera's singing parts thus bears the stamp of genuine Hungarian popular national character.

The other group of parlando singing is based on common chords, sevenths, and broken harmonies; regarding sound system, it is therefore not so markedly Hungarian as the melody mentioned before. However, it is also characterized by serial brief phrases and mostly a descending tendency. In this descending melodic world a rising or vaulted line of melody in itself produces increased, dramatic tension. This effect Bartók intensifies by the repetition of these melodic configurations, still more by joining this repetition to sequences. In the examples to follow the dramatic incentive to rising phrases of melody is obvious: query, dismay, new impressions, in general, agitation.

"Can't you hear the tocsin?"
"I've left my father and mother. . ."
"Those who may see, beware of speech. . . ,"
"Let me stop at your threshold. . ."
"Why have you come, oh Judith?"
"I see enormous sealed doors. . ."
"Your hands are blessed, Judith. . ."

As mentioned before, the growing frequency of tritonic steps in the melodic tissue of Bartók's other compositions from this era may in all probability be ascribed to the influence of Rumanian folk music. In the opera, Bartók confers on them a definitely dramatic role; since they lend peculiar emotional emphasis to the melody, tritonic steps accompany clamouring, desperate, or sensitive moods. When the configuration alters the sound-colour by affecting also the key, the dramatic purpose is served all the more efficiently. In the following a few examples are presented.

"Your castle is weeping; My lips will dry up its tears; Have I your leave?; Open !; See, Judith, how my castle sparkles !" (the music expresses disappointment, because the man knows that the sparkling is only an illusion of his). "Thine her star-decked mantle; Thine the gems of her crown; Thine my most precious treasures; By night, dark night. . . etc."

These peculiarities of the singing voices are closely connected with the prosodic requirements of the libretto. The ancient Hungarian octosyllabic (Balázs's verse) is an organic constituent of the national tone of the work and also brings a welcome rhythm into the ballad-like narrative. From the dramatic point of view this ceaseless, uninterrupted, even-toned throbbing is not pure gain, and an hour of it is rather fatiguing. It devolved on Bartók to employ within this metre widely varying forms of rhythmic throbbing and exhaust available possibilities of parlando melodiousness in the service of dramatic expression.[9]

Analysis on the "basis of the parts", where minimum four or eight syllables form a unit, has shown that Bartók was able to use a figure several times, but the rhythm, the change of time, the tectonic interpretation of tempi, rhythmic protractions and abbreviations following a cadence and tonic accent, the means of augmentation and diminution, inner division connecting lines (*e. g.* 4 + 12) or spanning half lines (*e. g.* 6 + 2), possibilities offered by symmetrical and asymmetrical patterns, the nature of whole-bar music counting on pauses — to mention

[9] An excellent study has appeared on this subject by Zs. László in the Zenei Szemle (Musical Review) 1959.

only a few self-evident possibilities and means — produce such a wealth of delicate variants that half of the opera would have to be quoted to illustrate them. (Zsigmond László's study has the strong point of quoting a typical example to illustrate the application of each of these methods and of discussing prosody as a dramaturgical instrument.)

Bartók not only relieved the monotony of the octosyllabic verse, not only realized faultless Hungarian prosody in stage music, but in addition to national and correct prosody he drew attention to the sound content of intonation as a dramaturgic instrument, demonstrating the possibilities afforded for the dramatic application of parlando style. We mention but two examples for the dramaturgic role of prosodic solutions. The voices of both protagonists are susceptible to spiritual repetitions of the text. The man's gesture of revealing a new world is therefore marked every time by a melodic resemblance and simultaneous melodious intensification (naturally this is justified only from opening of the first door to the man's monologue before the fifth door, because, according to the fundamental idea underlying the action, the illusion of union lasts until this point). Let us compare the passages in question.

First door and second door. Start from the fourth, scarcely any sweep of melody, termination on the upper second.

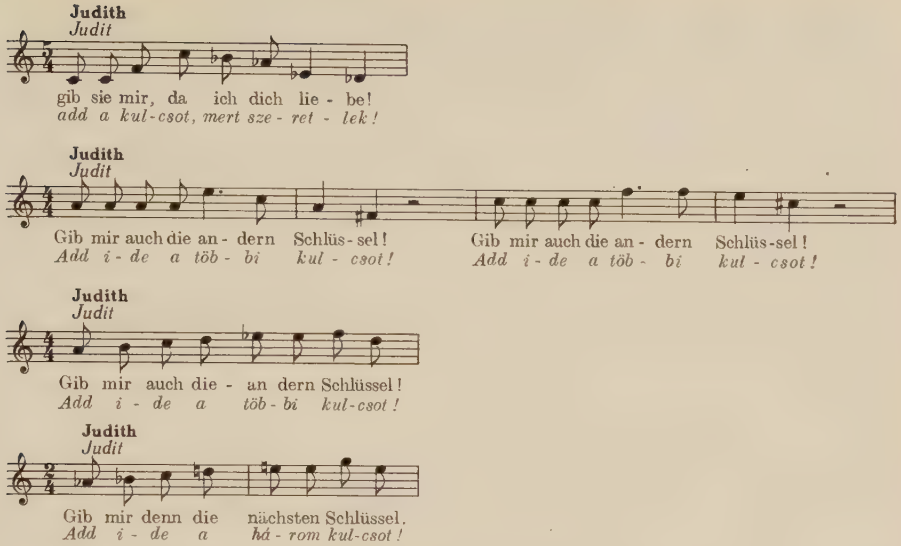
Third door and fourth door. Major (fifthbound) opening with dynamic line of melody, closed by lower second.

Fifth door. Start on previous peak note (the melody line of upper fifth in lowered transposition); the former phase, repeated twice, broadens into a long melody set off by the orchestral introduction.

The other example.

In Judith's part, the sharply upwards darting melodic lines of demand ("Give me the key!") strike at each other with inner tension, obtained by varied intervals. At the first occasion ("Give me the key, for I love you!") the opening fourth-fifth steps introduced by the preceding phase are relieved by the descending end of the phrase. Next time the repetition and the line remain, but an intensified atmosphere is created by variation of the repetition (beginning a third higher), stressing the unfinished character of the corner-stones of the second phrase (C major — C sharp-minor). The third time the steps of the melody are diminished and the melodic line is straightened. The fourth and the fifth time the upwards darting phrase is imbued with the hardness of whole-note melody.

Bartók's life-work is of great significance in the creation and development of Hungarian musical prosody, but compared to Kodály's

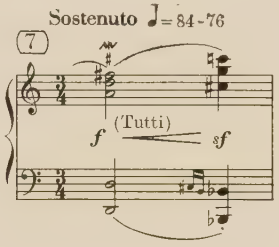

Judith
Judit
gib sie mir, da ich dich lie - be!
add a kul-csot, mert sze - ret - lek!
Judith
Judit
Gib mir auch die an - dern Schlüs - sel!
Add i - de a töb - bi kul - csot!
Gib mir auch die an - dern Schlüs - sel!
Add i - de a töb - bi kul - csot!
Judith
Judit
Gib mir auch die - an dern Schlüssel!
Add i - de a töb - bi kul-csot!
Judith
Judit
Gib mir denn die nächsten Schlüssel.
Add i - de a há - rom kul-csot!

linguistic art and perfect prosodic capacity, which he has all his life devoted to advancing national education, it is but of secondary importance. In the history of Hungarian drama music, Bartók's opera is nevertheless of epoch-making importance also on account of its prosody, for he has handled the problem of Hungarian intonation and dramatic expression as an organically coherent issue and achieved exemplary solutions from both aspects. By virtue of the dramatic weight inherent in intonation, the parlando opera may become a central form of the modern musical stage; it may grow into the style that will take back contemporary composers to the modern dramatic-melodic stage. Those who praise the Hungarian tone of Duke Bluebeard's Castle for its purely musical and Hungarian prosodic inspiration should bear in mind that the dramatic inspiration of the music is of equal significance, and to audiences outside Hungary the dramatic character of the parlando layer may have more to say.

As compared to the singing voices, the instrumental melodic content of the opera evokes another world. The orchestral melodic world of the opera consists of a chain of open theme groups. This orchestral melodiousness is marked by leading themes which completely interweave a scene, appear condensed into spots or movement-like parts, alternating with one another. Such leading melodious features are, for instance, the pentatonic ostinato, the clarinet theme, the English horn theme, the themes associated with the doors. Only in the garden scene and the

picture following the opening of the seventh door are these voices intertwined the stage and the singing voices. Since we are dealing with a dramatic symphony, this melodiousness stands nearer to the arioso style than to the parlando character. Longer melodies of several lines or closed minor forms are rarely encountered. Yet, notwithstanding the parlando nature and syllabic character of the melodies in the singing voices, owing to varied harmonization they create a surging, swelling, orchestral melic impression.

This orchestral melodiousness is often completed by a peculiar method of harmonic support, namely the joining of two interchangeable harmonies. The following example is given as illustration.



Orchestral melodiousness and harmonization melt into inseparable unity. The multiple repetition of an important configuration does not sound as an ostinato or rise to the rank of a theme, because transposition coupled with varied harmonization bathes it in ever renewed lights and moods. Let us take, for example, some important harmonizations of the man's love theme.

1. B-flat minor — La seventh
2. E-flat minor — La seventh
3. D minor common chord
4. D-flat-major sixth
5. D-flat-major fourthsixth
6. Harmonized form: B-flat — La seventh, G-major common chord, B-major fourthsixth.

The orchestral melodic content has special traits due to melodiousness avoiding chromatism, to the characteristic sound colours of various themes, and melodiousness clinging to soloist instruments. These features were derived from the scores of Richard Strauss, or rather from those of Debussy.

The harmony world of the opera is influenced and determined by the melodiousness of singing and orchestral voices. In accordance with the two groups of melody, the two definite colours of this harmony world stem partly from pentatony, partly from the diatonic chords, built from thirds; but this group of harmonies comprises also the configurations and types of chords which were to become superior building stones of the great Bartók works composed in the thirties. Let us pick out a few of these configurations.

The overtone-series chord is the nucleus of the treasure chamber scene. It is allotted an important dramatic role in the first scene; Bartók employs it to put sharp contrast into the girl's answer. ("Are you still following, Judith? I am coming, Bluebeard.")

The chord: major third with natural seventh is termed by Ernő Lendvai "card-harmony". The first harmony of "warning" ("You may, see, but never question!") has also such a structure and colour (major common chord); in the orchestral accompaniment recalling the wife of evening it appears in a form comprising four thirds ("Henceforward all evenings are hers"), and completely dominates in the accompaniment of Judith's hate-ridden sequences until the culmination of the scene.

In the language of the opera, chords of major third-augmented fifth architecture are also present; at the peak of the crescendo preceding the pool of tears there are a whole series of them.

Bartók frequently uses fourth chords too ("Delightful stream of light; take care, it grows no brighter!; I see a white and silent pool.").

It thus turns out that Schoenberg, while composing his "chamber symphony" in 1906 speculatively got so far as the idea of fourth-architecture; Bartók on the other hand, was offered this possibility quite naturally by the harmonization of pentatonic melodies.

The incidence of whole-tone configurations in the score is of third-rate significanc. Once it illustrates Judith's battering, in another spot it hints at a bleak, forbidding state of mind, or accentuates the stifling atmosphere, as at the handing over of the seventh key. Bartók avails himself also of the modulation permitted by the two methods of treating the whole-tone scale (*e. g.* after shutting of the seventh door).

The opera also shows traces of the type of chord termed by Ernő Lendvai alpha-harmony.[10] He himself quotes as example the bar before the pool of tears; the chord following the D-major harmony at number seven is such a bar.

[10] E. Lendvai, *Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe* (Introduction to the Analysis of Bartók's Works).

In the same way as at the beginning of the Violin Concerto (B-major, A-major ninth as keynote-dominant), here, too, the two quoted harmonies are in keynote-dominant relationship. The harp chord of the pool of tears under No 97 is also given tints of major-minor tonality, converting it into alpha-type, and this colour gleams from the first harmonization of the love theme. Most probably Bartók came to develop this harmony, employed so frequently in this later works, by blending major-minor tonality.

In other respects the treatment of harmony matter displays no novelty as compared to the achievements around the turn of the century. It is marked not only by tonality framework; in most cases it clearly follows also the traditions of functional music, even evincing susceptibility to authentic and plagal trends. The colour effects of open sevenths and ninths the opera obviously owes to the study of Debussy in the first place. There are hardly any polar turns in the score, polar chordal tension is also uncommon, but both at the beginning and at the end of the drama it appears with equally great emphasis (F-sharp minor—C major).

The rare occurrence of "polar thinking" in Bartók's work of 1911 shows his separation from Richard Strauss as regards style. Electra is full of such turns and chords. Bartók's style of 1911 is characterized by the frequent use of typically romantic musical turns. His emphasized third turns create the impression of romantic remnants, and he displays a particular romantic susceptibility to fourthsixth chords. In place of any comment, the purport suggested by the intonation of this sound is explained by the words it carries "Let my castle resound with song"; "Thou art the light of my castle"; "They increased my empire, everything belongs to them."

In certain works of Bartók, Ernő Lendvai has demonstrated the definite aesthetic meaning of the types of chords employed. When do the conditions of this harmonic-aesthetic order arise to prevail in Bartók's earlier works? The composer exhibits an unmistakable tendency to the dramatic contrasting of the chromatic and diatonic worlds of chords (these terms are quoted from Lendvai). According to Lendvai's classification, in relation to each other, the harmonies belonging to another group almost always involve dramatic contrast. However, the opposed elements, owing to their aesthetic nature, are still interchangeable. (In the opera, pentatony forms the ground of firmer, healthier, even epic intonation; hatred, doubt are connected with "card harmonies"; Judith's aversion, and uncertainty are supported by overtone harmonies. On the other hand, at the climax of the opera, the pentatonic gloom of the

ballad is counterbalanced by diatony, etc.). At the same time, (see Lendvai's cited work) the tonal unity of the "axis" (the serial columns of F-sharp minor—C-major—F-sharp minor) and the polar-counter-polar tension (ballad—empire—ballad), point to fully conscious conception.

Some characteristics of rhythm, technique of elaboration, and orchestration are associated with melodious, prosodic, and harmonic elements. The Procrustean bed of the ancient octosyllabic metre forcibly restricted Bartók's rhythmic imagination; the prosody, which is excellent regarding language, dramatic adaptability, and power of expression, simply excluded variations of rhythm and metre from the opera. This involved the danger of a certain kind of monotony.

The frequent use of the ostinato technique is a very essential feature of the style. Its application rests chiefly on dramatic considerations. It forms a background to the castle, the locked world of man's soul, Judith's ceaselessly wandering, searching look, intimating her thoughts which grow into an obsession, the secret of the seven doors, then again to the transformation of doubt into passion with all its destructive power, the monomania of an almost insane woman.

As concerns orchestration, the thirty-year-old composer's score contains more than one touch of genius. This is shown for instance by the metallic colour, glitter and brilliance of the treasure chamber harmony, the organ-like exaltation of the empire, the harp rustles over the lake of tears, etc. Generally, as concerns the characters, the dramatic situation, and stage pictures, Bartók's orchestration and his choice of protagonist colours are always excellent. The substance of the middle and lower ranges of pitch is more appropriate to the general atmosphere of the opera, while clarinet, English horn, viola, and horn colours are brought to the fore as soloist voices.

On the whole, orchestral treatment nevertheless displays a certain asperity, a certain reserve. The numerous stagnating harmonies, the technique of long sustained legato notes, continuous homophony, the absence of contrapunctal polyphony — so tempting for orchestration — and the consequent absence of independent singing parts render it impossible to imagine this music in a more brilliant, colourful, or daring orchestral cloak. Together with the added features of short melodies, frequently repeated configurations, ostinato technique implicating long parts, rigid prosody and the attendant monotony of rhythm, all these give Bartók's opera its characteristic atmosphere. Those who see a symbol in this too may be right. Bartók composed the tragedy of solitude, and

nauseating sensuality, the somewhat perverted physical symbolism of the libretto — smacking of sadism — in one word, all that interpreted the problem in the light of conceptions belonging to the period from 1890 to 1910, was and remained entirely alien to him. That is where he stood on his guard, keeping aloof with the whole atmosphere of his music; in all probability this explains a certain kind of ascetism in his treatment of the orchestra.

Béla Balázs gave Bartók an opportunity for composing an opera and Bartók, as is always the case with the truly great, transcended the libretto. The superior, moving musical-moral purity of the opera gives a lasting value to Béla Bartók's work.

Form

As concerns the form of the opera, it is usually denoted as a parlando opera, a recitative opera. Indeed, from one aspect this statement throws a revealing light on the questions of form. Naturally they should be approached also from other angles. Structural problems have already led to another definition, stressing on the one hand the symphonic independence of the orchestra and pointing out the suite-like character of the symphony divided into pictures, tableaux (Symphony in Pictures), and elucidating, on the other, the novel correlations between the drama and the music (Drama Accompanied by a Symphony). All these denotations refer to the new elements of the opera, to those that differ from the traditional, the usual. Debussy may have been the model the recitative melody and the symbolic dramatic trend, Wagner and Strauss for the independent symphonic treatment of the orchestra. But these examples explain and justify Bartók's opera only partly.

With Debussy (Pelléas and Mélisande, 1902) there still was an external story; the tragedy of love ensued in the shadow cast by the jealousy and hatred of a living, active "third"; there were protagonists and subordinate roles, in time and place the plot had orientation, the personalities of the chief characters — though illumined by one feeling — were developed with more differentiation, in conjunction with many insignificant encounters and moods. Hence Balázs and Bartók advanced towards abstraction and complete symbolism. However, the poetry of the French master and the Belgian poet, Maeterlinck, is entirely introvertive, containing thousands of minute, almost imperceptible allusions, suggestions, intimations meant for the initiated, which delight only the most intelligent audiences with refined tastes who are familiar with this sort

of style. A real chamber opera is meant for the selected few. Let there be no mistake, it is not its problem that renders it exclusive, it is not its passion that calls for the response of muted souls, but the chamber character, the detail effects of its style look to the connoisseur response, its symbolism is so personal as to be hardly comprehensible. A private stage, a few well-chosen guests, after the performance low-voiced intimate talk, this is the true world of Pelléas. That often cited "I love you" — whispered on the stage as a confession at the climax of passion in an "anti-Tristram" silence of self-restraint, when the music has died away — in itself forbids loud applause and the enthusiastic response of crowds.

However, the tone of Bartók's opera is related to the infinity of Tristram's passion; its symbolism calls for great gestures; instead of dealing with accidental single occurrences it penetrates into the depths of life, revealing primeval passions of the soul common to all human beings. It is the confession-drama of two persons, yet what it tells is not the lot of two people, but a fatal, inevitable human tragedy. If we may say so we should like to state that its symbolism is contrary to that of Pelléas. It refers not to a screen that shuts out the uninitiated, but to seven large, real doors, holding up "mirrors" reflecting the whole of life. Although there is no sign of a social milieu, not even as much of it as in Debussy's opera, the mirror reflecting the tragedy of love exposes the age and isolation of the bourgeois artist, the crisis of bourgeois love. It exposes and proclaims, instead of suggesting and insinuating. Though they may occasionally resort to obscure illustrations and symbols, Balázs and Bartók always unambiguously elucidate the sense and final meaning of everything. Only this passionate intensity radiating the atmosphere of ensuing tragedy, the clash of the hero and heroine throwing light on their irreconcilable, deepening conflicts can make the audience forget the uneventfulness and static immobility of the outer picture. In this respect the opera calls to mind Tristram. But in Bluebeard the stage is more organic and indispensable. Not only because of the light effects or because the sight of the seven doors is an actual and necessary starting-point for the various tableaux of the music, not only because the orchestra cannot replace the singing voices, but because of the stage as a whole, the great symbols, which concern every detail and every problem of the opera.

With Bartók, too, the personalities of the two protagonists incorporate only man and woman. In this sense they differ from each other radically. More individual traits would be unsuitable to the problem; as it is, the musical delineation of these two figures is so rich that the

strictly taken flesh-and-blood heroes and heroines of other operas might have cause for envy. Let us think of Judith's pliant tones, her fright, the man's proud, passionate, or resigned notes. Indeed, the symbolic stage and its uneventfulness practically compel the stage management to exploit to the full the musical characterization of the two figures, the great dramatic-musical crescendo of the man and the decrescendo of the woman, to demand from both singers a dynamic interpretation synthesising a thousand passionate emotions, tiny feelings, thoughts, and gestures. It is not an easy task, but two artists who enter fully into the spirit of the tragedy's message, can do it.

Naturally, both the purely musical solution (suite-like symphony) and the musico-dramatic solution (symbolism, abstract stage, exclusive delineation of spiritual development, etc.) make Bartók's opera a remarkable piece of unique artistic genre. Its various elements, the organic dramatic use of recitative, its stylistic and linguistic qualities and its true tragic message, the novel correlations of stage and music undoubtedly constitute landmarks, while as an experiment in genre it is a unique phenomenon.

For Hungarian history of music, Duke Bluebeard's Castle represents the first genuinely Hungarian and at the same time modern opera. Its study may give contemporary composers innumerable clues that are likely to lead to the creation of the Hungarian musical drama. Its imitation would be useless. As every epoch-making masterpiece, it has come from somewhere and is leading somewhere. But it lives by its own specific laws.

In the year 1918 Zoltán Kodály wrote a short review on Bartók's opera in the Hungarian literary journal named Nyugat (West). This rewiew suggests the thought that the opera Duke Bluebeard's Castle as a whole is only the first part of an immense symphony in two movements. "The constructive power of the music — said Kodály — becomes more conspicuous when it is followed by the "Wooden Prince". The disconsolate adagio of the opera is counterbalanced by the ballet with the contrast of a playful, animated allegro. The two are linked together like the two movements of an immense symphony."

What did the composer of the ballet intend to say? What alleviates the hopelessness of the adagio? The answer lies in the music of "The Wooden Prince".

Le Mandarin Miraculeux

par

B. Szabolcsi

Béla Bartók travailla à son ballet «Le Mandarin Miraculeux» d'octobre 1918 au mai 1919, à Budapest et surtout à Rákoskeresztúr, banlieue de la capitale. Le livret, écrit par Menyhért Lengyel, pendant la première guerre mondiale, parut en 1917 dans la revue littéraire «Nyugat». La spécification du genre de l'oeuvre est donnée en tête de la réduction pour piano à quatre mains — éditée plus tard, — et sur la partition elle-même: «pantomime en un acte». Il n'est pas douteux que Bartók l'appelait ainsi: «qui sait quand je pourrais faire jouer ma pantomime, le Mandarin Miraculeux» — écrit-il dans une lettre de l'été 1919; et à la même époque sa femme annonce à un correspondant: «la nouvelle pantomime est déjà prête, Béla est en train de faire l'orchestration».[1] (Cependant l'orchestration de l'oeuvre ne fut achevée que vers la fin de 1924. Et même lorsqu'en 1931, l'Opéra de Budapest manifesta l'intention de présenter la pantomime, Bartók rédigea une nouvelle version de la conclusion, une variante qui se trouve aujourd'hui dans la partition de notre Opéra.)

Il était à prévoir — la remarque de Bartók en fournit le témoignage — que le ballet avait peu de chance d'être porté à la scène avant longtemps. Il est possible que l'esprit expérimentaliste et souvent extravagant de la «période de Weimar» ait éveillé la curiosité des théâtres de l'Europe occidentale, mais les difficultés de l'exécution musicale et des danses ne pouvaient être surmontées sans de sérieux efforts, même lorsque les «scrupules de la morale» ne dressaient pas d'obstacles.

En 1923 parut — dans le numéro de «Nyugat» en hommage à Ernő Osvát — un fragment de deux pages de l'oeuvre, tiré de la réduction pour piano à quatre mains. Deux ans plus tard vit le jour la réduction comp-

[1] *Béla Bartók* (Lettres, photographies, manuscrits, partitions). Recueillis, classés et ordonnés par J. Demény. Budapest 1948. 92, 90.

lète pour piano à quatre mains (op. 19) à l'Universal-Edition de Vienne; en 1927 le même éditeur publia la partition de la «suite» («Musik aus der gleichnamigen Pantomime»), comprenant la première moitié de l'ouvrage. (Mais on lit déjà sur le fragment publié par «Nyugat»: «Copyright 1923 by Universal-Edition».)

La première audition, d'un caractère expérimental et nettement expressioniste, eut lieu à Cologne en novembre 1926. (Nous croyons savoir que Bartók y fut présent).[2] La «suite» fut jouée pour la première fois en 1928 sous la direction d'Ernő Dohnányi, devant le public de Budapest. A la même époque l'Opéra de Budapest commença à s'y intéresser; plus tard, en 1931 et ensuite en 1941, on s'apprêta à la monter, mais — d'après les souvenirs de Gyula Harangozó, récemment publiés[3] - «la présentation de l'ouvrage fut chaque fois interdite, juste avant la 'première'». On n'a donc vu la pièce à l'Opéra qu'après la mort de Bartók, en décembre 1945, et encore «passablement estompée», puisqu'on a modifié le lieu de l'action; — un rétablissement authentique et définitif n'eut lieu qu'en 1956. Nous ignorons si Bartók a vu son oeuvre sur scène autre part qu'à Cologne, mais la reprise à Francfort, en 1954 a suivi — dit-on — ses instructions personnelles, basées sur les expériences Cologne.

Ainsi du vivant de Bartók, le *Mandarin Miraculeux* devait compter au nombre de ses oeuvres qui ne connurent pas le succès; pourtant - nous citons encore les notes de Harangozó — «le Mandarin devait être l'une des oeuvres préférées de Bartók car les conversations sur ce sujet étaient capables de chasser ses pensées les plus tristes» (avant son émigration, en automne 1940, cinq années avant sa mort).

Qu'est-ce qui rendait l'approche de cette oeuvre si difficile? Pourquoi est-elle encore l'objet de tant de controverses? La réponse à ces questions est simple. Le Mandarin marque une étape décisive dans l'évolution de Bartók, il témoigne de son ascension par un nouveau chemin escarpé, ascension qui coïncide avec une grande vague de crise de la musique européenne; elle commence au moment où la courbe de température de la musique est au plus haut partout dans le monde. Il est frap-

[2] Demény op. cit. 112. Musikblätter des Anbruch 1926. No. 10. 445. La première dirigée par Jenő Szenkár, déclancha des manifestations scandaleuses, suivies de protestations de l'Église et des autorités. Le chef d'orchestre lui-même faillit perdre sa place. Un sort semblable avait été réservé au ballet de Prokofiev «L'amour des trois oranges», présenté à Cologne quelque temps auparavant.

[3] Táncművészet (L'art de la danse) No. de février 1955. 53. Je crois qu'en 1931, assistant à une répétition où l'on voulait «lénifier» le Mandarin en modifiant le lieu de l'action, Bartók lui-même intervint pour protester contre la représentation de son oeuvre à l'Opéra de Budapest.

pant que cette troisième — et dernière — oeuvre théâtrale de Bartók soit contemporaine de la crise mondiale; elle constitue un bilan de cette crise dont, intérieurement, Bartók s'affranchit.

L'argument de cette pantomime — dont les censeurs de la morale en Hongrie et ailleurs parlèrent avec horreur pendant des années — est le suivant: trois apaches dans un bouge d'une grande ville occidentale contraignent une fille à attirer par la fenêtre des passants dans leur chambre. Un vieux galant d'aspect minable et un jeune homme niais qui prétendaient entrer, sont mis à la porte sans ménagement, car ils n'ont pas d'argent. Paraît un troisième hôte singulier et imposant, un mandarin chinois égaré dans la grande ville. La fille, ahurie, ne sait d'abord que faire de lui. Sa danse séductrice éveille alors la passion de cet hôte original, sauvagement, il se met à poursuivre la fille. Les apaches se jettent sur lui, voient qu'il a de l'argent et l'assassinent à trois reprises: d'abord en l'étranglant, ensuite au couteau, et finalement en le pendant . . . en vain. La victime ne mourra pas avant de recevoir de la fille le baiser tant désiré.

Que contenait ce texte pour éveiller à ce point l'intérêt de Bartók? Pourquoi, dans une déclaration à la presse (au printemps 1919), qualifia-t-il cet argument de «ravissant»? Qu'éveillait en lui cet antique motif du conte oriental, ce frère jumeau du héros, de l'amant que l'on ne peut pas tuer? Ses deux oeuvres scéniques antérieures, le «Prince de Bois» et le «Château de Barbe-bleue», jouées à l'Opéra de Budapest en 1917 et 1918, peu avant la composition du Mandarin, traitent aussi du problème de l'amour, mais sous des aspects différents.

Le «Château de Barbe-bleue» — présenté après le «Prince de Bois», mais composé antérieurement — souligne la difficulté désespérante des rapports entre l'homme et la femme; le «Prince de Bois» résout le problème dans une ambiance optimiste du conte populaire et trace le chemin symbolique des épreuves et du bonheur des amoureux. Les amants du «Prince de Bois», le prince et la fille du roi l'emportent sur les forces hostiles environnantes qui font obstacle à leurs amours.

Avec le «Mandarin» le tableau s'obscurcit, devient même tout à fait sombre; ici le milieu hostile tue l'amour et l'amour même est, pour ainsi dire, né souillé: c'est la rencontre d'une fille publique et d'une espèce d'ogre exotique, et non pas les rapports d'amants purs sortis des contes.

Qui est responsable de la souillure de cet amour et pourquoi une telle fin maudite? La réponse est évidente: le responsable est ce monde de bandits qui condamne l'homme et la femme à éprouver un *tel* amour, ce monde qui dénature tout leur être, pervertit leur caractère de *cette*

manière et, finalement, les achève de cette façon. Dans le «Mandarin» l'on baigne dans un milieu pénible, le monde extérieur prend des couleurs sombres, la passion humaine est corrompue. Si, dans le «Prince de Bois», les obstacles au bonheur sont plutôt des vicissitudes passagères, modérées — des épreuves en somme typiques de la fable —, dans le «Mandarin», au contraire, nous sommes transportés dans un monde totalement inhumain, criminel, destructeur de toute vie.

Bartók déteste ce monde hostile, il éclate de fureur, d'une haine frénétique, élémentaire. Jamais il ne haït à ce point, ni avant, ni après.

Mais, pour éprouver cette fureur, il fallait d'abord y être préparé, rencontrer l'objet de cette haine; il fallait, comme Bartók, vivre à un tournant de l'histoire où se dévoile l'abîme des forces diaboliques, destructrices de la vie.

2.

Le mécontentement des intellectuels face à la première guerre mondiale apparut et mûrit à vrai dire assez lentement; il ne revêtit un caractère plus sérieux, plus combatif qu'à partir de 1916.

Au début de la guerre, nombreux étaient ceux, des deux côtés des tranchées, qui se berçaient d'illusions, qui croyaient notamment que la guerre se faisait pour une «juste cause». Les intellectuels bourgeois radicaux et socialistes firent très tôt table rase de ces illusions, mais eux aussi se sentirent longtemps désorientés quant au ton, aux moyens et aux méthodes de la lutte à mener contre la guerre.

De la correspondance de Zsigmond Móricz et de Béla Bartók s'élève, surtout à partir de 1916, une véhémente protestation contre la guerre. Et nous — qui avons connu de près la première guerre mondiale — nous nous souvenons assez bien de la propagande contre la guerre qui, dès cette époque, se développa de plus en plus en Hongrie, dans la presse, la littérature et le théâtre. La vie musicale reflèta aussi cet état d'esprit, sans toutefois atteindre — notre pays étant alors assez arriéré à cet égard — l'importance que ces mouvements revêtirent dans les cités occidentales, exprimant la colère et le désespoir des intellectuels.

Colère et désespoir — ces deux facteurs ne participaient pas également à tous ces mouvements. Mais ils étaient partout présents et ils donnaient à l'activité des intellectuels un caractère négatif ou positif selon que dominait l'un ou l'autre. Nous pensons ici aux deux mouvements issus du futurisme: l'expressionisme et le dadaïsme qui commencèrent, dès cette époque, à jouer un rôle important dans les grandes

villes de l'Europe occidentale (au moins dans les milieux littéraires et artistiques); nous pensons, en général, aux tendances nihilistes qui, de plus en plus résolument, proclamaient la nécessité de la destruction des formes traditionnelles, et, indirectement, celle des formes sociales. Les instigateurs de ces mouvements artistiques, littéraires et musicaux utilisaient les mêmes slogans et certainement des méthodes analogues. Ils étaient d'accord pour dénoncer la morale bourgeoise comme fondée sur le mensonge et lui substituer une morale radicalement différente. Tous pensaient aussi qu'il fallait avoir recours à de moyens d'expression artistique tout neufs ou d'un accent nouveau pour donner libre cours à leur mécontentement et pour protester contre l'esprit de routine. Les uns soulignaient avec véhémence les laideurs et les difformités pour mettre à nu l'ignominie et la malfaisance de l'ordre social établi; d'autres prêchaient la décomposition des formes, la seule issue étant, selon eux, l'anarchie; d'autres encore élaboraient des systèmes spéculatifs inédits prônant la nécessité d'une nouvelle manière de penser et également d'un nouvel ordre universel. A la même époque des hommes se faisaient les interprètes des masses prolétariennes des grandes villes industrielles. Dans toutes ces tendances, apparues presque simultanément et s'entrecroisant, on retrouve des aspirations morales, esthétiques, sociales et politiques, — et toutes ont pénétré également la vie musicale de l'Europe.

L'année qui suit la Révolution d'Octobre 1918, marqua aussi une étape importante dans l'histoire de la musique européenne. Cette année-là mourut, dans Paris bombardé par les canons allemands, Claude Debussy, le plus grand compositeur français de l'époque; la même année, se forma à Paris également le «Groupe des Six» qui voulaient une musique nettement dessinée, ayant bien les deux pieds sur terre et un accent direct, sans ménagement. On assiste aux premières manifestations et aux premiers scandales des dadaïstes et des expressionistes en France, en Allemagne et en Autriche; en automne, première audition, dans un petit théâtre suisse, de «l'Histoire du Soldat», oeuvre curieuse et originale d'Igor Stravinsky qui fait par là son entrée définitive dans la vie musicale de l'Europe occidentale. En 1918 également, la discussion autour de Schönberg bat son plein en Allemagne, le jazz américain fait son apparition en Occident. En octobre 1918 éclate, en Hongrie, la révolution bourgeoise, suivie, au printemps de 1919, de la proclamation de la dictature du prolétariat. En 1918 paraissent le roman «La torche» de Zsigmond Móricz et «En tête des morts», le dernier grand recueil de poésies d'Endre Ady. Les deux oeuvres sont de vastes visions de mort et de transfiguration; celle de Móricz fait justice — pour la première fois —

d'un monde en déchéance, celle d'Ady, véritable danse macabre, est le miroir impitoyable de la destinée de toute une nation.

Automne 1918: Bartók commence la composition de son poème tragique et macabresque: «Le Mandarin Miraculeux». Lorsqu'il l'achèvera, au printemps 1919, le gouvernement révolutionnaire de Hongrie sera aux prises, dans une nouvelle guerre, avec des ennemis très supérieurs en forces. Ainsi: guerre et révolution, bouleversement général, catastrophes; partout la vision d'une mort menaçante et d'une vie s'asphyxiant. Et la vision aussi d'une vie qui ne pourra plus continuer comme par le passé; le spectre du bien et celui du mal entrelacés dans une étreinte mortelle, le spectacle désolant de la force destructrice et de l'élan vital, de l'humanisme et de la cruauté, des mondes oriental et occidental, des grandes villes délabrées et d'une paysannerie en révolte, de la civilisation et des énergies primitives.

C'est en cette période où s'affrontent violemment des forces opposées que jaillit de l'âme du compositeur hongrois la musique du «Mandarin Miraculeux».

3.

Jusqu'à la fin de la première guerre mondiale, la musique de Bartók et de Kodály ne parvint que très sporadiquement en Occident et resta presque ignorée du grand public. Il est vrai qu'à partir de 1910, certaines de leurs oeuvres pour piano ou pièces de musique de chambre firent de temps en temps une courte apparition dans quelque ville française, suisse ou américaine, mais du fait de la guerre, ces oeuvres avaient peu de chance de devenir plus populaires ou même de franchir les frontières. Cependant, à partir de 1918, les oeuvres de Bartók, éditées à Vienne, parviennent plus facilement, plus rapidement et en plus grand nombre en Occident. Dès 1904, Bartók avait fait des tournées dans plusieurs villes françaises, anglaises, allemandes et espagnoles; mais presque exclusivement en tant que pianiste, et ses compositions demeuraient plus ou moins inconnues. Il rentra, ou, plus exactement, pénétra dans la vie musicale européenne en tant que compositeur «édité à Vienne» d'abord, dès 1918, puis à nouveau comme pianiste donnant des récitals, à partir de 1920. Son prestige de compositeur se trouva rehaussé par la révolution et, la contre-révolution l'ayant chassé, il reprendra, comme pianiste, ses rapports avec la musique européenne.

Il se trouve face à un monde qui lui est étranger, trouble et quelquefois répugnant. Il ne recule pas devant ce monde, mais le considère

avec défiance, souvent même avec indignation. Tout le révolte: le tohu-bohu, le bruit, le désordre des grandes villes; la cruauté des puissants qui — au nom de la concurrence dite libre — écartent et écrasent les plus faibles; l'âpre compétition des humbles, la publicité commerciale criarde; cette foire enfin où «tout est à vendre». La force de ces impressions suffit à détourner son coeur de ce monde pour évoquer les poignants souvenirs de ses anciens pèlerinages à la campagne, pour nourrir sa rêverie sur la vie paysanne de l'Europe orientale, vie pure et profondément humaine. A tout cela vient s'ajouter le désarroi d'un après-guerre: l'anarchie règne dans la vie sociale des villes en pleine réorganisation et le parasitisme gagne dangereusement du terrain; la ruée halétante qui s'empara non seulement des formes de la vie bourgeoise mais encore de la vie intellectuelle; les slogans — de bonne ou de mauvaise foi — sur l'«art nouveau», lancés par différents groupes qui proclament comme seul principe de salut soit le cubisme, soit l'atonalité, soit la musique mécanisée et les choeurs déclamés, soit le langage chaotique du dadaïsme. Ces mouvements divers attirent et repoussent à la fois Bartók: sa curiosité instinctive y trouve des éléments d'enrichissement pour sa langue musicale, sa capacité d'expression en plein développement; il perçoit dans ses fibres toutes les ondulations de cette crise générale, car il est d'ores et déjà le musicien universel en qui converge le système nerveux du monde, donc de *ce monde-ci* également. Peut-être à ce moment, ne voit-il pas avec précision la destinée de cet ancien monde idéal, dont il a gardé la mémoire, peut-être ignore-t-il ce qu'il est devenu durant et après la grande guerre: que l'harmonie (très souvent apparente) des beaux villages hongrois, roumains, slovaques, ukrainiens n'existe plus, qu'une nouvelle façon de vivre s'amorce aussi en Europe orientale, que l'ancienne vie paysanne traverse une crise.

Ce sont la crise et le désordre eux-mêmes qui cherchent à s'exprimer à travers Bartók, mais, dès le début, il éprouve le désir de démêler les choses, de soupeser les valeurs, de faire un bilan; il sent monter en lui une immense colère contre la vie d'aventure des grandes villes réduites par la guerre à ce bas niveau moral.

Cette rencontre de Bartók avec la vie des grandes villes, son conflit avec les nouvelles formes de cette vie, se situent, pour l'essentiel, dans la période qui suit la naissance du «Mandarin»; mais ils ont été préfigurés par la guerre, et le «Mandarin» est la preuve que le processus de «liquidation» a déjà commencé dans l'esprit de Bartók. En tout cas, l'artiste qui, dès sa jeunesse, a pris la nature pour mesure, pour loi et pour morale, pouvait s'être posé la question: *qu'adviendrait-il si*

apparaissait un jour, parmi la jungle humaine, l'esprit de la vraie jungle? Plus d'un demi-siècle avant Bartók, une pareille ardeur anime un grand poète hongrois, révolté de la lutte acharnée qui se livre dans les grandes villes capitalistes. «Quelle est cette compétition où l'un, la glaive à la main, rencontre un adversaire nu; quelle est cette indépendance où de centaines d'individus meurent de faim s'ils refusent de passer sous le joug» — s'écrie l'Adam de Imre Madách à la foire de Londres. (La tragédie de l'homme.) Et si la question est caractéristique, la réponse ne l'est pas moins: «Tu crois qu'il n'y a pas une collaboration, un système dans l'atelier de la vie? Regarde donc un peu avec les yeux de l'esprit et tu verras le travail qu'ils font», et à ce moment toute la foire de Londres se transforme en une scène de danse macabre où chacun prononce son ultime parole, expose le but unique de sa vie avant de se jeter dans la fosse commune. En effet, la *danse macabre* est une forme qui fut volontiers utilisée depuis le Moyen-Age par ceux qui désiraient répondre à une question aussi précise et aussi chargée de sens moral. «Je m'en vais mourir» déclare, par la bouche de ces héros, l'auteur du manuscrit médiéval, car le vrai sens, la moralité de la vie apparaissent le plus nettement à la pâle lumière de la mort. Les danses macabres d'Orcagna et d'Holbein ont inspiré tant d'écrivains, tant d'artistes! Et lorsque les maîtres de la musique du XIXe siècle, Berlioz, Liszt, Verdi et Moussorgski font apparemment, dans leurs poèmes macabres, retour à ces peintres, ils organisent, en fait, les danses macabres de leur époque, afin de soumettre celle-ci au jugement de l'éternité.

Béla Bartók, ici, leur emboîte le pas: par cette pantomime hallucinante, dont le livret n'eut, pour un autre, représenté qu'un spectacle de grand-guignol sensuel et horrible, mais où il a reconnu, lui, le cadre de son jugement cruel, il rend un verdict sur son époque. Car c'est à un moment où la plupart des problèmes de son époque l'assaillent, simultanément et d'une manière presque insupportable, qu'il se prépare à mettre en musique le livret de Menyhért Lengyel.

4.

Les violences et les passions de l'époque montent pour ainsi dire toutes nues sur la scène, dans une simplification allégorique, comme dans une moralité du Moyen-Age ou comme dans une «Comico-tragedia» de l'âge baroque. La Turpitude Assassine (les trois apaches) trouve un allié malgré lui dans le Sentiment Opprimé et Vendu (la fille) et à côté d'eux paraît, comme un contrepoids, la Passion Élémentaire de la Force

Vitale (le mandarin); les personnages épisodiques sont: la Jeunesse Impuissante et la Vieillesse Impuissante (le jeune homme et le vieux galant). Animées d'une force dynamique, s'associant ou se heurtant, ces allégories «simples» acquièrent une puissance sentimentale et morale extraordinaire. Il est caractéristique qu'elles soient en mouvement dramatique et qu'elles se déplacent les unes vers les autres; l'attitude de Bartók à leur égard devient au cours de ces mouvements, absolument claire. La pièce débute par l'intonation de la Grande Ville et on ne découvre que plus tard que ce ton est aussi celui des assassins, donc de la Turpitude; ce motif, d'ailleurs, s'étend sur toute la pièce comme l'un des thèmes principaux. L'autre thème important est celui du mandarin; il est très intéressant de constater que le troisième — celui de la fille — qui se place entre les deux autres, s'approche de plus en plus du thème du mandarin avec lequel il est fondamentalement identique (tierce mineur) pour, finalement, s'allier pratiquement à ce dernier contre les autres: c'est ainsi que la fille libère sa passion déniée et souillée. Mais cette passion ne sera vraiment forte qu'après avoir été touchée par l'ombre de la mort. Nous l'avons dit: l'amour qui s'épanouit sur cette scène dans ce jeu, est un amour stigmatisé et, de par sa situation, «hors la morale et hors la société», un amour difforme, étranglé, misérable, dénaturé. Ceci vaut aussi bien pour le désir timide du jeune homme désemparé que pour le jeu sensuel de la fille et la passion infernale du mandarin. Pourtant, l'oeuvre reste toujours le *jeu de l'amour et de la mort*, de l'amour fatal et de la mort fatale; seulement, l'amour et la mort ont été flétris, estropiés, empoisonnés par un monde inhumain. Ni l'amour, ni la mort n'arrivent à temps, aucun d'eux ne peut se manifester d'une manière naturelle, simple, mais sont contraints de biaiser; ils ne servent qu'à jeter une ombre encore plus épaisse sur la vie terne et dépouillée de l'homme. Cependant, à travers toute cette dépravation, en écartant les «fleurs du mal», surgissent le *vrai* amour et la *vraie* mort qui sont la loi invincible de la vie. Que cette loi élémentaire, impérieuse fut victorieuse dans la pièce, c'est le mérite de la musique de Bartók, non celui du scénario.

La conception musicale de l'oeuvre consiste, en premier lieu, à opposer les extrêmes: le désordre de la grande ville au «primitivisme» asiatique, l'intérêt matérial au désir élémentaire, la violence au sentiment, la vie à la mort. En échafaudant ces heurts terribles, ces antinomies décisives, Bartók prend déjà position. S'il avait composé cette pièce dans sa jeunesse, sous l'influence du «Tristan» de Wagner, il eût certainement mis l'accent sur l'idée que l'infini désir ne trouve sa satisfaction

que dans la mort. Dans ce cas, la mort serait une véritable fuite, le salut qu'offre un monde plus heureux. Mais ici, il n'en est pas question. Le désir du mandarin est une protestation jusqu'à la mort et au delà, et son assouvissement est en somme un coup porté à ses assassins; au fond, il surmonte le meurtre, il lui survit et, finalement, se dissout dans une mort naturelle, quasi sublime, signifiant la victoire, le triomphe de l'élan vital. A la fin de la pièce, ce sont les assassins qui sont les vaincus. Aussi n'y trouve-t-on pas la trace de cette extase, de l'atmosphère d'évasion, de désespoir nirvanesque du «Tristan»; non, la passion amoureuse rejette, annihile, honnit le meurtre et s'embrase, comme une suprême puissance vivifiante, dans la mort. On en ressent quelque chose dans «Tristan», — en dépit des intentions de Wagner. Bartók, en tout cas, a développé, dans le «Mandarin Miraculeux», cette idée contradictoire de Wagner. La conception elle-même de l'oeuvre semble vouloir exprimer cette idée fondamentale par la symétrie rigoureuse de la structure. Voici:

Introduction: grande ville, gîte des apaches

I. Trois danses séductrices (deux personnages épisodiques) — IV. Triple meurtre

III. Danse du mandarin

II. Apparition du mandarin, Jeu d'amour — V. Baiser de la fille, Mort

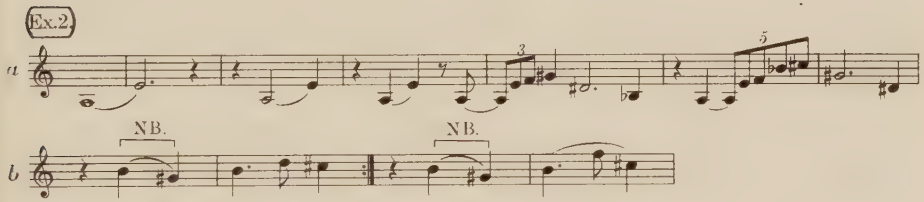
Ainsi, au centre de l'oeuvre, se trouve la danse du mandarin, cette violente déflagration des passions, ce formidable «allegro barbaro» de Bartók. Ce qui le précède, c'est la présentation du monde hostile; ce qui le suit, c'est la lutte de la force vitale et de la passion contre ce monde; leur lutte et leur fin tragique, leur mort, qui n'en est pas une; cette mort est, au contraire, une victoire, une apothéose. Avant la grande danse démoniaque, les trois danses séductrices et, après elle, le triple meurtre démontrent la puissance du monde hostile: voilà l'épreuve que devra subir le messager d'un monde lointain. S'il réussit à franchir tous ces obstacles, la victoire lui appartient: il recevra le baiser qui l'empêchait de mourir, et lorsqu'il l'aura reçu, il pourra mourir. Selon la loi classique du tragique, il est au moment de sa chute, déjà plus fort que ses adversaires. Ce qui est entré dans ce bas-monde et disparaît avec sa mort, c'est la *grandeur*.

La structure d'intonation de la pièce souligne la même idée. Les *trois apaches* constituent ici un groupe unique, difforme, plutôt rythme et gestes que mélodie, et le rythme, comme nous l'avons dit, est celui de la grande ville. Car, d'une manière très caractéristique, ville, viol, crime, meurtre signifient la même chose pour Bartók, à ce tournant de sa vie. Bien plus tard, dans le «Concerto», le ton de sa haine et de sa colère sera semblable.

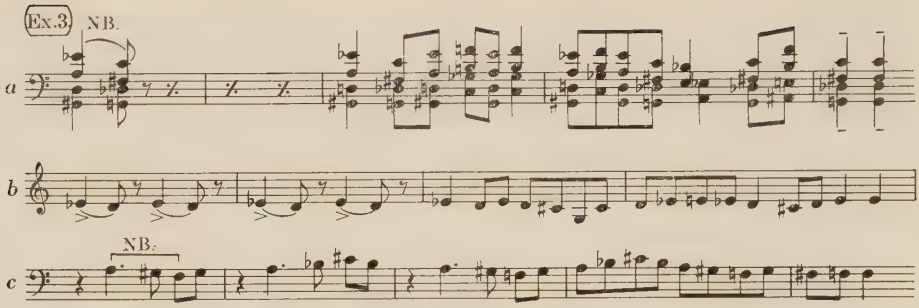
Ex.1.

Plus humaine, plus sensuelle, quoique plus hésitante et plus indécise est la mélodie de la *fille*. Il est difficile d'y voir le prolongement des gestes de la princesse du «Prince de Bois»; elle n'est plus enjouée, enfantine, mais se traîne comme un serpent; c'est une mélodie suffoquante, venue de l'obscurité et y retournant; les instincts n'apparaissent pas ici dans la sérénité du conte, ils sont tourmentés et torturants, alourdis par le poids de souvenirs atroces:

Ex.2.

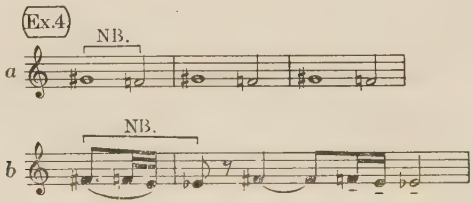


Le scénario enveloppe le personnage du *mandarin* d'une ambiance d'exotisme mystérieux. Mystérieux pour Bartók lui-même, pourtant compréhensible, comme les phénomènes de la nature, comme le monde des humains, lorsqu'on observe avec attention ses forces motrices, ses grands conflits, ses destinées. Ses émotions nous sont connues, mais deviennent démesurées, indomptables, elles brisent les cadres de la civilisation et évoluent dans un sphère qui — pour les esclaves de la civilisation — est déjà mystique, surhumaine. Ce qui, dans cette pièce, apparaît comme «musique populaire», est celle du mandarin, une musique d'un goût asiatique, une «pentatonie désaccordée» qui, avec ses couleurs exotiques, et pourtant familières, son miroitement d'acier, son grondement continu d'une puissance extrême, proclame la volonté et crie la passion fascinante du héros:



«La force primitive de l'Asie confrontée à la pourriture de l'Europe» — tel est l'aspect sous lequel les critiques contemporains imaginaient la figure du mandarin, l'essence de la protestation de Bartók se résumant, selon eux, dans cette sentence. C'était là méconnaître profondément l'humanisme synthétique de Bartók qui proclamait partout, dans la pureté naïve, dans les forces primitives, dans l'éclat et le tonnerre d'un «allegro barbaro», la grandeur et la beauté de la mission de l'homme, l'héroïsme et la sublimité de la lutte contre la sombre fatalité aveugle. Son enthousiasme ne va pas à l'homme «barbare», mais à l'homme qui a su rester en harmonie avec les forces de la nature à l'époque de l'inhumanité. Lui, qui en 1907 proclamait déjà sa foi en la nature, ose évoquer ici, plus de dix ans après, la force naturelle elle-même; il défend cette idée dans le «Mandarin Miraculeux», se plaçant franchement au côté de la «force primitive», au côté de l'Asie, — pour lutter contre l'Europe de 1919, honte de l'Europe véritable.

Seuls les héros de grandes passions savent souffrir comme le Mandarin: infiniment, éternellement. Le thème de sa souffrance et de son désir inextinguible se traduit par une sorte de mélodie soupirante, gémissante qui apparaît dès son arrivée, traverse la seconde moitié de la pantomime, devient, au moment le plus terrible, un choeur de lamentation derrière les coulisses et s'éteint enfin — avec la vie du mandarin — dans l'orchestre:



(La plainte de l'alto et du violon s'étirant au-dessus de la mélodie du choeur, est la première manifestation de la musique plaintive, chromatique, de la lamentation funèbre qui se fera entendre vingt ans plus tard au deuxième mouvement du «Divertimento».)

Il est remarquable que les mélodies — ou fragments de mélodies — exprimant un soupir, une exclamation ou un geste jouent un si grand rôle dans la musique de la pièce. L'apparition de cette large trame de mélodies heurtées et fiévreuses, chez Bartók, date du II.-e quatuor, c'est-à-dire des années 1915—1917. A la même époque environ, les harmonies bâties sur des quartes, occuperont une place importante dans sa langue musicale, cela jusqu'à 1923 à peu-près, année de la «Suite de Danses», pour s'effacer ensuite. La musique du «Mandarin» est au point culminant de cette période créatrice, dont elle résume toutes les acquisitions. Seuls le «Prince de Bois» et le II.-e Quatuor, l'approchent en importance.

Il nous faut mentionner ici quelques autres particularités de la musique du «Mandarin». L'oeuvre a été considérée longtemps comme une composition atonale. Ceci s'explique par le fait qu'il est assez difficile de déterminer la tonalité centrale de l'oeuvre, et que la structure, basée sur des accords de quarte, cache le plus souvent les fonctions tonales. Ce que Bartók exprimera plus tard en ces termes: «A un moment donné, je me suis approché d'une sorte de musique dodécaphonique, mais cependant mes compositions de cette époque sont construites sur une base tonale»[4] — est aussi, dans son essence, valable pour le «Mandarin». On y trouve, en effet, des scènes dont le centre tonal est nettement reconnaissable, et toute la pantomime se construit autour de ces centres, ces tonalités élargies depuis la première danse de séduction, à travers la grande danse du milieu, jusqu'à la scène de la mort. Par exemple, les trois danses de séduction en *la*, *do* et *mi*, la grande danse barbare en *la*, la musique des meurtres en *ut dièse* et *si*, la conclusion en *fa*. Nous avons déjà dit que dans le relâchement de ces tonalités la structure de quartes joue un rôle très important. Les accords de quarte apparaissent déjà dans les dernières oeuvres de Liszt; Scriabine en construit tout un système, mais à cette époque, ce n'est pas leur exemple qui encourage Bartók à utiliser les accords de quartes.

Il dira plus tard: «les accumulations originales des intervalles de quartes de nos anciennes mélodies m'ont donné l'idée d'utiliser les accords de quartes»,[5] mais sous ce rapport précisément, on peut penser à l'in-

[4] Béla Bartók: *Choix d'essais*. Budapest, 1948. 17.
[5] Ibidem. 23.

fluence des oeuvres de Schönberg. Nous reparlerons des rapports de Bartók avec l'art de Schönberg; il suffit de remarquer ici que le maître hongrois fut très intéressé par les oeuvres pianistiques — écrites vers 1910 — et par le II.e Quatuor (1908) de Schönberg, et que ces compositions devaient exercer sur lui une influence stimulante due précisément à l'utilisation des accords et des mélodies de quartes.

Mais, outre la construction à base de quartes, la musique du «Mandarin» contient encore maintes nouveautés. Nous avons mentionné la «pentatonie désaccordée» qui sert de fondement aux combinaisons les plus curieuses dans les scènes du Mandarin; ajoutons les gammes arabes ou javanaises qui ont fécondé certains mouvements de Bartók depuis la «Suite pour piano» (op. 14.) et qui reviennent près de vingt ans plus tard dans le «Mikrokosmos» (A l'île de Bali), et même dans le premier mouvement du Concerto pour alto, oeuvre posthume. N'oublions pas non plus le chromatisme dramatique de Bartók, d'où émerge tout naturellement le tissu des dissonances de secondes et de septièmes; son rythme dramatique qui fait un usage des asymétries des «rythmes bulgares»; sa façon de manier l'orchestre qui n'est plus issue de l'école de Strauss et conserve tout au plus quelques affinités avec Stravinsky; l'effet déchirant et bouleversant du choeur de lamentation sans paroles (qui, évidemment, ne figure pas dans la forme orchestrale de l'oeuvre, la «Suite»). D'une manière générale, on peut dire que, durant la première moitié de son activité, jusqu'en 1920 et même bien plus tard, peut-être jusqu'à la Cantata Profana, Bartók n'a pas composé une seule oeuvre symphonique comparable en force, en courage et en vérité dramatique, au «Mandarin.»

5.

Avant de terminer notre exposé, nous voudrions encore répondre à deux questions. L'une relative aux rapports de Bartók avec certains contemporains occidentaux à l'époque du «Mandarin» et après; l'autre concernant l'attitude ultérieure du compositeur — parvenu à un plus haut degré de son art — vis-à-vis des problèmes soulevés dans le «Mandarin». Les deux questions — si éloignées qu'elles semblent l'une de l'autre touchent des points analogues, situés dans l'axe de développement de Bartók. (Pour exprimer d'une manière simple l'essence commune de ces deux questions, nous pourrions ainsi poser le problème: comment Bartók a-t-il vaincu la décadence de son temps et comment en est-il sorti?) A propos de Bartók, on prononce généralement le nom de trois compo-

siteurs remarquables de son temps: Richard Strauss, Arnold Schönberg et Igor Stravinsky. Strauss était son aîné de 17 ans, Schönberg de sept et Stravinsky, son cadet d'un an. A cette époque il a déjà écarté l'influence de Strauss dont il fut longtemps prisonnier dans sa jeunesse. Son article sur l'«Elektra» de Strauss publié en avril 1910 dans la revue «Zene» (Musique), peut être considéré comme une rupture définitive avec son modèle d'autrefois. On dirait que l'auteur de cet article n'est pas le même qui, jeune homme enthousiaste, jouait sept ou huit ans plus tôt, avec entrain et authenticité les partitions de Strauss. «Après Salomé, Elektra est une déception . . . Il y a une chose que je ne comprends pas ici, ni dans tout Strauss: comment se peut-il qu'un artiste, qui sait dire tant de choses intéressantes tombe, lorsqu'il exprime des sentiments soi-disant sublimes, dans une musique «à la Kapellmeister» tiède et superficielle . . . On se demande si le compositeur considère cette sorte de musique comme vraiment bonne ou bien s'il la fait simplement pour allécher la plèbe en lui offrant de l'eau sucrée? La première hypothèse est incompréhensible — la seconde—déplaisante.» Huit ans après, au cours d'une conversation, il compare Debussy, «le plus grand compositeur de notre époque», à Strauss qui «en somme marche dans la voie qu'ont tracée Wagner et Liszt» et dont l'art, à l'encontre de Debussy, qui apporte toujours du nouveau, a «décidément et sensiblement décliné après Salomé et Elektra».[6] Cette cruelle critique s'adresse non seulement à l'idéal délaissé de sa jeunesse, mais aussi à l'artiste plein de promesse qui se noie dans la vulgarité de son époque et — au lieu de montrer le vrai chemin à suivre — se fait le serviteur du public.

La rencontre avec Schönberg n'est plus une sensation éprouvée par un jeune homme exalté, mais l'enrichissement d'un artiste qui atteint la maîtrise. Nous manquons d'ailleurs de détails sur ce point et ne pouvons que faire des conjectures.[7] Il semble que ce fut la période créatrice de Schönberg de 1908 à 1914, jusqu'au début de la première guerre mondiale, qui eut de l'importance pour Bartók. Dans cette «deuxième pério-

[6] Esztendő (L'année), numéro d'avril 1918. Voir Új Zenei Szemle (Nouvelle Revue Musicale) No. 2, 45.

[7] Bartók prit connaissance de certaines oeuvres de Schönberg vers 1912. «N'oublions pas que le public hongrois ne connaissait, à cette époque, comme musique de chambre moderne — outre les oeuvres de Debussy et de Ravel — que la "Verklärte Nacht" de Schönberg. (Nous avons joué à Budapest le premier quatuor à cordes de Schönberg en 1912 seulement)» — écrit Imre Waldbauer dans une lettre de 1950. (H. Stevens: *The life and music of B. Bartók*, New York 1953. 44.) Bartók lui-même estime qu'il prit contact en 1912 avec les oeuvres de Schönberg mais, en 1937, il écrit à propos du «Pierrot lunaire» qu'il ne l'a jamais entendu: «Chez nous, l'audition de telles oeuvres est absolument impossible» (Correspondance II. 1951. 124.).

de» le style du compositeur viennois a changé. Les oeuvres de cette époque qui ont été marquantes pour Bartók sont: le II-e Quatuor à cordes (iop. 16. 1908), les Morceaux pour piano op. 11. et op. 19., et les Cinq Morceaux pour Orchestre op. 16. Dans ces oeuvres, Schönberg, partant du monde harmonique post-romantique de Wagner, en fait éclater les cadres et aboutit à un certain hyperchromatisme, à l'utilisation des enchaînements de quartes, à une rythmique curieusement pointue, à l'épanouissement symphonique des voix parlées et chantées, à la découverte de dissonances audacieuses et d'effets orchestraux d'une originalité étonnante. (Il est instructif de comparer le scherzo du II-e Quatuor de Schönberg aux mouvements rapides de Bartók, de la même époque, ou d'opposer les accords du No. VI. des Morceaux pour piano op. 19 aux enchaînements de quartes d'une époque ultérieure de Bartók, notamment aux accords de quartes du motif de la «grande ville» qui ouvrent le «Mandarin Miraculeux».) Schönberg s'est mis à décomposer toute musique d'acception ancienne à l'aide d'une méthode rigoureuse de 'l'antiromantisme passionné'; la méthode avec laquelle il concevra, plus tard, son système dodécaphonique est à peine ébauchée à cette époque. Il est très caractéristique, cependant, que Bartók l'ait suivi et accepté jusqu'à ce point-là mais non plus loin. Nous savons par Bartók lui-même qu'il a connu les premières oeuvres de Schönberg avant 1914; il les étudie avec une grande attention et, en 1920, dans un article approbateur, il rend compte de l'influence de l'art de Schönberg en Hongrie («Arnold Schönbergs Musik in Ungarn», Musikblätter des Anbruch 1920). L'étape décisive suivante dans l'art de Schönberg est le «système dodécaphonique» que Bartók désavoue, ainsi que toutes les tendances musicales qui se détachent de la tonalité; et lorsqu'il repousse ces tendances, Bartók, d'une manière significative, se réclame de la *musique populaire*.[8] L'école de Schönberg (R. Leibowitz, Th. Wiesengrund-Adorno) — restée étrangère jusqu'à nos jours à toute musique populaire — a, pour cette raison, lancé des attaques violentes contre Bartók en l'accusant de compromis, d'opportunisme, de lâcheté; elle a vu dans ses plus purs chefs-d'oeuvre des compositions «conventionnelles et réactionnaires» parce que Bartók a «refusé» le système dodécaphonique de Schönberg.[9] Il est de toute évidence aujourd'hui que Bartók

[8] Choix d'essais 17, 24.

[9] H. Leibowitz: *B. Bartók ou la possibilité de compromis dans la musique contemporaine* (Les Temps Modernes, Paris, oct. 1947.) et Th. Wiesengrund-Adorno: *Dissonanzen*, 1957. Voir l'article d'A. Mihály *(Réponse à un critique de Bartók)* dans le numéro spécial Bartók de la revue «Új Zenei Szemle», septembre 1950. Quant aux rapports de Bartók avec la musique «atonale» de son temps, il faut lire ce qu'en écrit Zoltán Kodály à propos du «Château de Barbe-bleue» et

avait toujours, même dans ses réformes les plus hardies, le sentiment que le monde mélodique populaire et le peuple même l'«obligeaient»; il ne voulait pas se détacher des idées et des passions de ce peuple qu'il considérait non pas comme des forces rétrogrades, des entraves, mais comme des facteurs d'impulsion et de libération de son art. Il s'est par là séparé de Schönberg et de ses adeptes, il a dit «non» à leurs tendences spéculatives et décomposantes. Et l'essence de ce «non» se trouve dans l'oeuvre qui leur était apparemment la plus proche, dans l'oeuvre qui a le plus emprunté aux conquêtes de la musique moderne contemporaine, dans le «Mandarin Miraculeux«.

Cette oeuvre acquiert ainsi une double importance historique: elle est l'essai le plus hardi de Bartók pour exprimer les problèmes de l'Europe, et, d'autre part, un pas décisif sur le chemin qui le mènera vers une densité musicale atteignant les plus hauts sommets de la musique contemporaine.

Son troisième contemporain important, Igor Stravinsky, d'origine russe, fut, à ses débuts, le réformateur de grande envergure de la musique russe de son époque (émigré en Suisse, puis en France après la Révolution d'Octobre). A l'époque du «Mandarin», il a déjà composé ses ballets les plus importants, l'«Oiseau de feu», «Petrouchka» et le «Sacre du Printemps», Ils ont tous été présentés avant la première guerre mondiale. A la fin de la guerre, Stravinsky écrit une pantomime-fable (Le Renard), «L'histoire du Soldat», des fantaisies de jazz et des chansons. Toutes ces oeuvres intéressent beaucoup Bartók: il admire surtout le «Sacre du Printemps» et fait certainement son profit de sa technique d'instrumentation vraiment diabolique. Mais il devait, tôt ou tard, se détourner de Stravinsky comme il s'était détourné de Strauss et de Schönberg. L'intérêt qu'il a porté à Stravinsky est visible jusqu'au premier concerto pour piano (1926), mais après cette époque, les oeuvres «néoclassiques» de Stravinsky doivent le laisser plus ou moins froid et quoique la rupture de leurs relations ait été moins brusque que dans le cas de Strauss, il est certain que l'évolution humaine et artistique des deux compositeurs devaient aboutir nécessairement, dans les dix dernières années de Bartók, à un éloignement marqué de sa part.

Une note du «Mikrokosmos» (I. 14) contient une petite polémique assez plaisante contre «une conception à la mode» du passé récent, conception selon laquelle la musique, de par son essence même, est impuissan-

du «Prince de Bois» (Nyugat XI. 1918. 939.): «. . . Que ceux qui considèrent l'atonalité comme la principale acquisition de Bartók apprennent donc que les deux oeuvres ont une tonalité fondamentale tout comme un opéra de Mozart.»

te à exprimer quoi que ce soit. Cette «conception à la mode» était de Stravinsky qui, dans ses «Chroniques de ma vie» (1935) niait solennellement que l'expression fût une propriété immanente de la musique, celle-ci n'étant — selon lui — qu'un phénomène qui nous est donné à seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout «un ordre entre *l'homme et le temps*»; en d'autres termes, la musique est un espace rempli de sons. En fait, cette note du «Mikrokosmos» révèle une différence décisive entre leur conception du monde, celle de Bartók apparaissant également dans toute son activité de cette période. Il fait front à la «nouvelle objectivité», à la mécanisation antihumaine de la musique tellement à la mode en 1930. A la tête de ces mouvements, Bartók retrouvait le même artiste qui, vingt ans plus tôt, portait encore en lui la promesse du renouvellement révolutionnaire de la musique d'Europe orientale: Igor Stravinsky.

Nous ignorons quelles étaient exactement les oeuvres de Stravinsky connues de Bartók au temps du «Mandarin», et notamment pendant l'orchestration de la pantomime, c'est à dire jusqu'à 1924, — «l'Histoire du Soldat» lui était encore certainement inconnue, tandis qu'il devait déjà connaître le «Sacre du Printemps» et sûrement le «Rossignol», «Pribaoutki», outre quelques compositions antérieures.

*

Après le «Mandarin Miraculeux» la démarche des oeuvres de Bartók subit un changement. Amour, désir et destinée s'effacent, mais après eux, à leur place, demeure d'autant plus fort ce double contraste: civilisation et liberté, homme et nature. L'homme libre, le «Homo Naturalis», qui vient en ce temps occuper l'imagination de Bartók, apparaît sous des aspects divers: tantôt c'est le Paysan (comme dans l'oeuvre chorale «Temps passés»), tantôt il s'habille comme le Mandarin, ou le Cerf enchanté, portant avec lui l'air de la «puszta» hongroise, ou celui des forêts roumaines ou des montagnes chinoises. Mais ce n'est pas seulement la figure du héros qui change, c'est en même temps, toute la nature qui se transforme.

Au temps du Mandarin, Bartók participe activement à la lutte complexe pour sauver, dans l'intérêt de l'art européen, la dignité de l'homme, pour défendre l'humanité contre la violence, la barbarie, la cruauté. Onze ans plus tard, quand l'horizon s'obscurcit à nouveau de façon menaçante, Bartók se posera une fois encore la question décisive; question inquiète qui cherche le moyen de sauver l'homme. Et sa réponse viendra de plus loin, de plus haut, et sera, pour cette raison, plus con-

vaincante. La grande oeuvre à laquelle nous faisons allusion, la «Cantata Profana» sera composée en 1930, alors que Bartók aura décidé sans rémission de servir avant tout la cause de la «fraternisation des peuples». La lettre contenant sa profession de foi, a été adressée à un ami roumain. Ses relations roumaines, ses recherches passionnées dans la musique populaire roumaine l'avaient d'ailleurs exposé, dix ans plus tôt, à l'accusation stupide de haute trahison de la part de la Hongrie officielle. Les riches trésors de la poésie populaire roumaine eurent une grande part dans la réforme inouïe de sa langue musicale, et, c'est encore dans la poésie populaire roumaine, dans les coutumes des kolindas qu'il puisa le texte de la «Cantata Profana» qui devait ouvrir une série de cantates grandioses, symbolisant la rencontre des peuples. De cet immense projet, seule la première oeuvre vit le jour: la «Cantata Profana», qui a pour sujet l'histoire de cerfs ensorcelés; et cette oeuvre, plus que toute parole, plus que tout discours, sera une puissante protestation, un coup de tocsin retentissant aux approches des dangers et des horreurs qui menacent.

Bartók ne voit qu'un seul moyen pour conjurer ces entreprises malfaisantes, stupides et pernicieuses qui excitent les peuples les uns contre les autres: sortir des chaumières, aller dans la nature, s'affranchir des mensonges anciens! Sur la montagne, l'homme libre pourra relever la tête, il sera de nouveau maître de son sort et ne succombera pas à l'infâme contagion. Ainsi s'arrêtent sur la cime d'une montagne imaginaire, la montagne de la Liberté, les cerfs de la «Cantata Profana» d'où ils lancent un appel aux hommes assoiffés de liberté.

La lutte sera livrée par Bartók seul, de cette hauteur presque inaccessible. Sa colère n'est ni si ardente, ni si directe que celle qui l'anime dans le «Mandarin». La «Cantata» fait une place — d'une manière assez inattendue — à la couleur locale, aux souvenirs. A l'occasion de la première audition de la «Cantata» en Hongrie (9 novembre 1936) l'excellent critique Aladár Tóth écrit: «. . . Le compositeur raconte ici . . . comment une vie fabuleuse et légendaire — ne connaissant ni limites ni compromis — a ressuscité dans ses rêves. Il exprime . . . la sensation d'affranchissement démoniaque qu'il a éprouvé lorsque, jeune homme téméraire, le coeur plein d'amour indomptable pour la liberté, il traversa la forêt vierge . . . » il raconte la révolution des fils contre leurs pères, mais il exprime aussi — lui, «le plus hardi guerrier de la nouvelle génération — la douleur terrible que cette évasion, cette séparation définitive, séparation d'avec le bonheur confortable du foyer, représente pour ceux qui partent et pour ceux qui restent. Mais celui qui, a une fois, épousé l'idée de liberté ne boira plus dans un verre; il boira à même la source pure . . .»

Cette proclamation passionnée de l'évasion est la conséquence naturelle du développement de Bartók. Elle est, cependant, un trait nouveau de son visage.Un autre fait nouveau est qu'il ne transige plus, ne «négocie» plus, même dans la mesure où la lutte, le contact direct, le «corps à corps» avec l'ennemi l'exigeraient. D'un seul geste décidé, il exclut pour ses héros et pour lui-même, la possibilité d'un compromis avec le monde ancien. Ce n'est pas la lutte des générations, mais celle de l'esclavage et de la liberté, de l'homme né valet et de l'homme né libre. Sa désillusion, sa répugnance pour le «monde des chaumières» sont tellement profondes, tellement résolues, que, dans leur rigorisme, elles paraissent presque inhumaines. Mais le critique contemporain éclairé a vu juste: ce n'est pas l'homme qui est l'objet de la haine de Bartók: c'est le poltron qui s'est avili et ne connaît plus les vérités éternelles de la vie qu'il exècre. «Cette musique titanesque est la "Chanson des loups" au temps de la servilité» — écrit Aladár Tóth, faisant allusion à un poème fameux de Petőfi. «Mais c'est aussi en même temps, un message douloureux dont l'humanisme chaleureux nous touche au plus profond de notre être; le message d'un poète extraordinaire, d'un homme pareil à l'aigle impérial, qui a quitté notre vie banale pour la solitude de la liberté éternelle . . . Mais peut-être est-ce lui qui nous dit la vérité sur notre temps et sur tous les temps, en exprimant avec un courage pathétique, une éloquence hymnique, cette vérité que nous dissimulons au fond de notre âme? Écoutez les applaudissements effrénés du poulailler où se presse en foule la jeunesse. Qui oserait affirmer que le messager de la liberté humaine ne trouve pas d'écho dans ce siècle?»

Nous savons aujourd'hui que Bartók ne s'en est pas tenu à cette aspiration vers l'évasion — évasion de la prison (et de la société) —; il est allé plus loin, il est monté plus haut. Il y avait encore un pas à faire afin que cette vaste Nature, la forêt vierge de la Cantata, ce symbole cristallin, se peuple d'hommes libres. Cette étape est franchie dans les dernières oeuvres de Bartók, quinze ans après la Cantata Profana: elles ont été mûries par les multiples épreuves qu'a traversées le compositeur au déclin de sa vie. Son retour parmi les hommes a commencé, à vrai dire, de longue date; la «Musique pour cordes, percussion et célesta» (1936), le «Divertimento» (1939) et le «Concerto pour Orchestre» (1943) toutes ces oeuvres éblouissantes, dont les finales étonnantes ont le caractère de fêtes populaires, seraient inconcevables sans ce retour. Et, combien cela est-il significatif, ce retour coïncide, dans ces oeuvres mêmes, avec les visions atroces de la période de la deuxième guerre mondiale. Les pôles extrêmes y sont déjà présents: le deuil le plus profond et la ju-

bilation la plus délirante, le désespoir et la certitude; ce qui manque encore, c'est l'unité apaisante, la trêve qui réconcilie tout. L'ultime chef-d'oeuvre de Bartók apporte cette dernière touche au tableau. Ainsi que dans les derniers ouvrages de Beethoven, la rigueur du compositeur s'adoucit; et elle s'adoucit sous le signe de l'amour pour l'homme, de la compassion, de l'espoir et de l'humanisme qui atteignent ici le plus haut degré. L'humanité de Béla Bartók atteint le sublime dans la couleur profonde, dans la joie lumineuse de ses dernières grandes oeuvres. La nature farouche et austère de la «Cantata Profana» s'humanise dans le cantique forestier du «Troisième Concerto pour piano» pour se transformer en une forêt estivale de notre enfance heureuse. Et cette forêt accueille en véritable amie le grand poète qui vient de rentrer. Le pèlerin qui a connu tant de revers de fortune parviendra à la sérénité finale comme le soldat, au retour d'une bataille victorieuse, se repose, avec un dernier soupir muet, au seuil de la maison paternelle.

Der wunderbare Mandarin

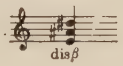
*(Werkstattgeheimnisse der Pantomime Béla Bartóks)**

von

E. Lendvai

VORSPIEL. ». . . Feuer, Flammen lodern empor, Feuer, Feuer umkreist dich und überall siehst du sie: die zuckende Viperflamme — die Feuerschlangen . . .« Was mag der Wirbel des Vorspiels bedeuten, in dessen Kesseltiefen der Hölle Wut glüht, die Jagd, in der alles bis aufs äußerste gespannt zittert, der Schrecken, das schonungslose Klopfen der Holzbläser, das in seiner Prägung der Melodie des Allegro Barbaro so sehr verwandt ist? Wo überhaupt geschieht das alles? Im Wirbel der Großstadt, im »Turm des Schreckens«, wie es auf dem einstigen Titelblatt hieß, oder vielmehr im Schmelzofen der Seele? Wir sprechen mit dem Dichter, wenn wir den glühenden Wirbel »die moderne Hölle« nennen, »wo Unrat wallend aufquillt und Gestank Wolken und Erde verpestet, oder als wär' es ein Irrlicht, ein Fiebertraum, der zu Ende geträumt werden muß . . .«

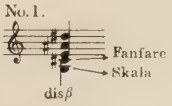
Das Vorspiel gliedert sich in vier, im Klang deutlich abgegrenzte Formflächen (Trennungslinien bei Nummer 2, 3 und 5); Fläche 1 und 3 haben eine *a-Spannung*, während zwischen den beiden die Fläche 2 auf eine akustische Terzakkordik aufbaut; der dritte Teil überwölbt kuppelgleich die Form, und enthält als solche eine Verdichtung ohnegleichen, Teil 4 rundet das Ganze ab, weshalb es neutrale *Farbakkorde* verwendet. Sehen wir nun diese Klänge der Reihe nach! Die *dis β*-Formel am Anfang des Werkes ist einer der *Leitakkorde* der Pantomime, der das Tanzspiel bis zum Tode des Mandarins symbolisch begleitet:



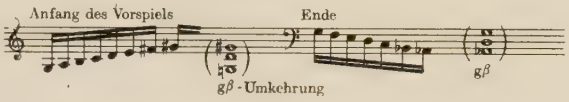
Dieser Leitakkord, das musikalische Bild des *Mädchens*, ist mit ihm aufs engste verschmolzen und wird uns im Laufe der Analyse den

* Das Abkürzungsverzeichnis und die Beschreibung der Grundprinzipien siehe im Anhang.

Schlüssel der Situation oft in die Hand geben. — Die tiefere Symbolik der den Akkord begleitenden Skala mit dem Grundton *G* kann erst später, im Laufe der tonartlichen Übersicht des ganzen Werkes erläutert werden; hier müssen wir uns damit begnügen, daß der Grundton der Skala, *G* und dessen Gegenpol, die Fanfarenstelle *cis* (von No. 1), sich in den *dis* β-Klang organisch einfügt:

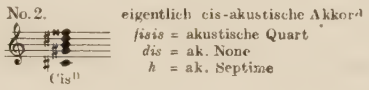


obschon die Skala an sich sowohl am Anfang, wie am Ende des Vorspieles eine *G*-Deutung hat:



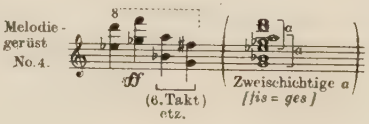
Im dritten Formenglied verlegt sich die Skalabewegung, auch diesmal mit dem Zentrum *G* (ab No. 3), ins hohe Register.

Die Klangfläche 2 hat Terzstruktur:



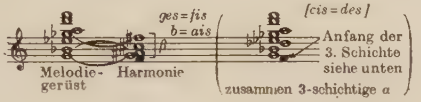
die Polarität *g-cis* kommt hier unverhüllt zum Vorschein, u. zw. nicht nur im Verhältnis des Grundtons *cis* und der *G*-Skala, sondern auch im Verhältnis der extremen Töne *(cis-fisis)* des obigen Akkords.

Die Verdichtung der Klangfläche 3 führt zu einem beispiellos vielschichtigen Aufbau *a*; sehen wir vor allem die Akkordik des *Meno Mosso* (No. 4); die Melodiebewegung wie auch die Ausfüllstimmen legieren sich aus *groß-Septim*-Elementen zur Einheit; so wird die große Septimenbewegung der Melodie zum Gerüst *a :*

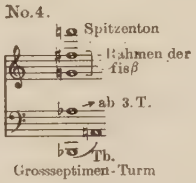


In der Melodie kommt die große Septime *es-d* am häufigsten (in nicht weniger als 18 Fällen*) vor, die große Septime *ges-f* deutet die Höhepunkte an (mit sff No. 4 bzw. Takt 2, 4, 7, 9 und 13), dagegen wurden die großen Septimen *b-a* und *g-fis* — wegen des *α*-Aufbaus — in die tieferen Register gedrängt (T. 6, etc.).

Vereinen wir diese großen Septimen (s. die Klammer der obigen Skizze), so bekommen wir das dreischichtige Gerüst *α*, das durch den *fis β*-Akkord der Mittelstimmen logisch fortgesetzt wird:

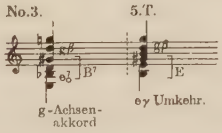


und logisch setzen es auch die unteren Stimmen fort, die gemeinsam den Akkord in einen *fünffachen Großseptimenrahmen* versetzten[1]:



Hier, am Höhepunkt des Vorspiels steigert dieser Großseptimen-Turm nervenzerrüttend die Spannung.

Die Klangelemente des *Meno Mosso* bilden sich schon in No. 3 heraus; ausgenommen das *g β* am Anfang, sind uns alle Elemente bereits bekannt; dieses *g β* unterstützt, wie im vorigen Satz, das *g*-Zentrum der Skalabewegung:

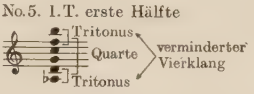


Die *Farbakkorde* der das Vorspiel abrundenden Klangfläche 4 lösen die ungeheure Spannung *α* des Höhepunktes plötzlich auf (ab No. 5); sein von Quart- und Tritonuszellen ausgefüllter Grundakkord ist für den Stil des Werkes besonders charakteristisch, in unserem Falle bilden

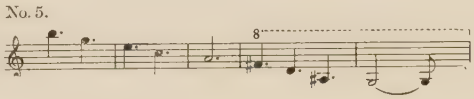
* Die *d-cis* großen Septime des 2. und 5. Taktes entstehen aus ihrer chromatischen Verschiebung.

[1] Das im Herz des großen Septimturms auf den gedämpften Hörnern aus dem Klange schrill hervortönende *as* hat — wie wir sehen werden — eine symbolische Bedeutung (»Mandarin-Symbol«).

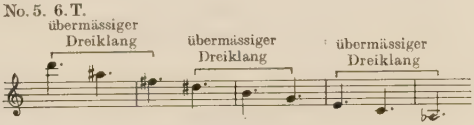
die *Quarte* den Kern, die *Tritoni* aber die Schale des Akkords; diese ergänzen sich zu einem verminderten Vierklang:



Dieser Typ bildet das ausschließliche Material der ersten 8 Takte, begleitet als steife Parallele die Melodie, die folgende Terzbewegung macht:

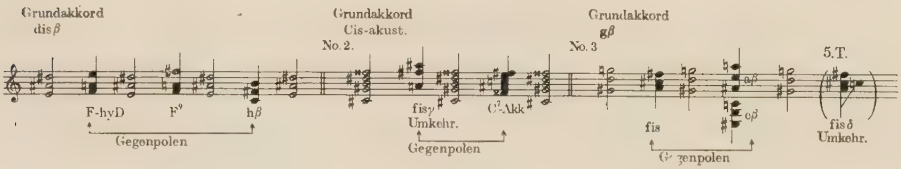


Nach dem 5/8 Takt (wo auch im Metrum ein plötzlicher Ruck entsteht) wird die Terzkette fortgesetzt:



hier aber schon in übermäßigen Dreiklängen, d. h. Distanzen, welche die tonalen Anziehungen neutralisieren und — da der Ablauf intertonal wird — auch das Verschwimmen der Umrisse zur Folge haben (der Begleitakkord der Schlußtakte ist gleichfalls ein übermäßiger Dreiklang: vor No. 6).

Ein wesentliches Moment muß noch erwähnt werden: die Grundakkorde der Teile 1—2—3 schwingen immer in Richtung zur *Subdominante* aus:



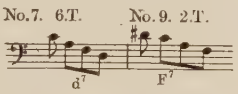
Während nämlich der klassische Stil (und auch Bartóks akustisches System) in erster Linie auf den T-D-T-Anziehungen beruht, ist die T-S-T-Anziehung von der Gesetzmäßigkeit der Bartókschen Chromatik untrennbar.

Diese Gesetzmäßigkeit ist auf die häufigen *re-la*—Schlüsse der pentatonischen Melodien zurückzuführen (man denke bloß an das Gefüge der uralten

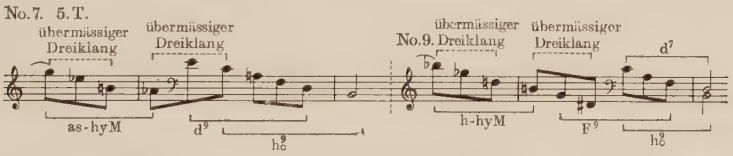
Melodien mit Quintwechsel und an die Melodietypen mit Quartsextaufbau); Bartóks Chromatik geht eben nachweisbar auf die Pentatonik zurück.

DIE VAGABUNDEN. Die erste Szene der Pantomime ist anapästisch (»Barform«): der 1. und 2. Stollen begleiten die Bewegungen des ersten und zweiten, ihr Abgesang die des dritten Vagabunden. In ihrem Aufbau fällt am meisten ins Auge, daß die beiden Stollen im Sinne des Achsensystems miteinander *tonal* korrespondieren: der 1. Stollen geht vom *c*, der zweite Stollen von dessen Gegenpol, dem *fis* aus, der eine wird vom Tritonus *d-as*, der andere von dem das *d-as* zur kompletten Achse ergänzenden *eis-h* Tritonus begleitet; die Melodiengipfel *a-Moll*^{7} und *C-Dur*^{7} sind einander parallel:

Ebenso bauen die Schlußformeln auf parallelen Moll- und Dur-Tonarten auf: *d-Moll*^{7} und *F-Dur*^{7}*:*



Wenn wir aber diese Wellentäler in ihrer weiteren Form untersuchen, gelangen wir zum Resultat, daß die vom Gipfel abwärtsschreitenden Terzgänge (trotz der die übermäßigen Dreiklänge vereinigenden 6 Anfangstöne) *tonale* Formeln bergen,

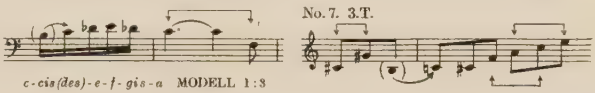


die gemeinsam auf der Achse *as-d-h-f* ruhen.

Der 1. Stollen wird durch den Spannungspunkt des 12. T. in No. 6 entzwei geteilt; sein Vorderglied richtet sich nach der Harmonie ω: die Töne *as-b-d-e* der Begleitung ergeben mit dem *c*-Zentrum und mit den Tritonus-Schritten *b-e* und *c-fis* des Themas die ω—Struktur *c-d-e-fis-as-b*:[2]

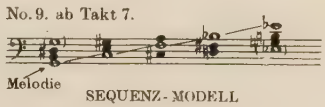
[2] Die ω-Struktur ist eigentlich die Summierung dreier Tritoni: *as-d* + *b-e* + + *c-fis*.

Das Nachglied des aufgeregten, peitschenartig auf- und abschnellenden Themas gruppiert sich in den Anziehungskreis einer anderen (ebenfalls 6stufigen) Distanzformel um; diese wird zu einer der häufigsten Formeln des Werkes: ihr Gerüst bildet ein *Modell 1 : 3*, das aus den Quinten *f-c — cis-gis — a-e* aufgebaut ist; die Quinte *f-c* tritt im 12. T. von No. 6, die Quinte *cis-gis* in den 1—3. T. von No. 7 auf, *e-a* aber unmittelbar vor dem Höhepunkt, so daß sie sich auch mit der Quinte *f-c* paart, wodurch ihr Klang noch prägnanter wird:



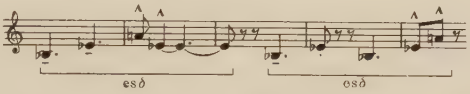
Die harmonische Begleitung löst die Tonreihe ω des Themenanfangs im Takt vor No. 7 durch die andere mögliche Tonreihe ω ab: *eis-h-dis-cis-fisis* ω (die fehlende Stufe der Skala, den Ton *a* hebt Bartók für den exponierten T. 4 von No. 7 auf).

Der 2. Stollen wird dadurch gespannter als der erste, daß sein Thema mit der Begleitung kein distanzierendes, sondern ein *tonales* Verhältnis bildet (Achsenakkord *H-Dur* d. i. H-Dur + der Gegenpol *eis*-Orgelpunkt No. 8). Die Spannung steigert sich auch im Abgesang proportional: die Melodie schreitet — gegenüber den bisherigen Terzschritten — in *Quarten* aufwärts (Posaune ab 3. T. vor No. 10: *g-c-f-b-es*), die Thementöne treffen sich mit der Begleitung in erweiterten Dreiklängen:



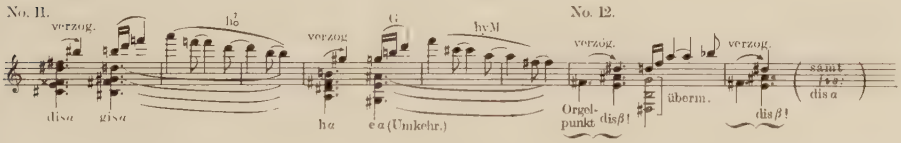
Während also das Motiv in Quarten aufwärts steigt erfolgt das bei den übermäßigen Dreiklängen *chromatisch!* Und nun folgt eine Wendung, die zu denken gibt: das Quart-Thema verläßt das Quartgeleise, nach dem *b-es* folgen *a-d-fis*-Schritte, statt des *as-des-fis* (ges), das an der Reihe wäre, d. h. eine Quarte des Modells, *as-des* wird »verstimmt« und nur der Schlußton *fis* findet sich in das ursprüngliche Geleis zurück. Oberflächlich betrachtet, könnte man darin ein einfaches Verhältnis *a* vermuten *(b-es-a* δ und *es-a-d* β), mit Quart- und Tritonusintervallen, die für den Stil des Werkes so charakteristisch sind. Doch die Ursache liegt viel tiefer; ohne den Dingen vorgreifen zu wollen, muß doch erwähnt werden, daß der Pol *as=gis* im Verlauf der Werkes das Symbol des »Mandarins« ist (vgl. No. 36 usw.), und wird jetzt dieses *as* verstimmt und springt das Thema — selbst bei wiederholten Versuchen — *n e b e n* das *as* (auf *a*), so hat das zu bedeuten, daß die Sphäre des Mandarins hier

noch nicht berührt werden darf; die so enstandene Ambivalenz wird nur dadurch vergrößert, daß die harmonische Begleitung das Erscheinen des *as* fast zu provozieren scheint, weil sie sich ja um ihren Gegenpol, um das *d-Moll* (und $h^7{}_\circ$) dreht. Doch hat diese Symbolik auch eine andere Seite. Die Quarte *b-es (= ais-dis)* ist — wie am Anfang des Vorspiels — das musikalische Bild des *Mädchens*, dagegen ist das *gis (as)* im Verlauf des Spieles dem Mandarin und zugleich dem dunklen Triebleben vorbehalten; wenn nun also die Quarte *b-es* ständig neben das *as* springt und die Verbindung damit vermeidet, so wird dadurch das Widerstreben des Mädchens symbolisch zum Ausdruck gebracht:



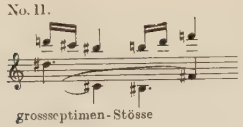
Der obige Akkord fügt sich logisch in die *Achse (c-a-es-fis)* der ganzen Szene ein: der Anfang der ersten Stollens ist *c*, sein Scheitelpunkt a^7, der Anfang des 2. Stollens *fis*, sein Scheitelpunkt C^7; der Anfang des Abgesanges ist die Wendung 1 : 5 *fis-c* (Anfangstöne *fis-g-c*, ab 4. T. vor No. 10), die durch das *es ♂* der vorigen Skizze zur finalis *fis* gelangt, den der Gegenpol *C-Dur* begleitet (vor No. 11). Der ganze Verlauf entwickelt sich ebenfalls etwa zwischen den Eckpunkten der Polarität *c-fis*: auf *c* im Anfang ein *fis* im Schluß.

DAS MÄDCHEN. Auffallend ist, daß die Violine hier zum erstenmal mit einer, ihrer Individualität entsprechend, *ausdrucksvollen* Intonation zu Worte kommt. Nach dem Vorangegangenen könnte man mit Recht erwarten, daß dem *dis* in dieser Szene eine bedeutende Rolle eingeräumt wird: nun, die mit *dis α* einsetzende Folge gelangt, nach der Beschreibung des kadenziellen Funktionskreises (T-S-D-T), bei No. 12 auf dasselbe *dis β*, womit das Vorspiel begonnen hat (auch das als Orgelpunkt hineinklingende *fis* vertritt dieselbe Funktion):[3]



Der — wir dürfen ohne Übertreibung sagen — herzzerreißende Charakter der Harmonien liegt an der Möglichkeit des Klanges *α*, daß sich die Stimmen in *großen Septimen* treffen können, z. B.:

[3] Der *fis*-Orgelpunkt begleitet als Schlußton des am Ende von No. 10 liegen bleibenden Befehlmotivs die Szene bis zuletzt.



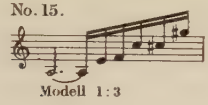
Diese chromatischen Kollisionen werden vom Ende des 2. T. von No. 12, wo also der Widerstand des Mädchens am stärksten ist, zu einem nahezu absoluten Prinzip: die Reibung der chromatischen Töne *h-c-cis-d* wird durch ihre Ausdehnung über ein *breites* Band nur noch gesteigert (diese Harmonie hat übrigens dominante Funktion über dem *cis*-Baß mit dem Gegenpol *G*-Dur, der später, beim *Vivo*, die Rückkehr der Achse *Fis-C* vorzubereiten hat. Das Vivo selbst ist die Fortsetzung der Takte vor No. 11, es schließt sich in der Suitevariante — mit Auslassung der Mädchenszene - unmittelbar dem Schluß von No. 10 an !). Ähnlich dem Verhältnis des 1. und 2. Stollens der vorigen Szene, ergibt sich auch hier zwischen No. 11 und 12 eine »tonale« Entsprechung: auf den *d*-Eintritt des Themas (No. 11) antwortet ein *f* (No. 12), auf die Zergliederung der Melodie $h^7{}_\circ$ aber (No. 11 T. 2–3) die Zergliederung der Parallele d^7 (T. 2—3 No. 12). Vom Ende des 4. Taktes vom No. 12 wiederholen die drei Vagabunden — mit dem Posaunenmotiv vor No. 11 — den Befehl.

Der Widerstand des Mädchens wird beim Vivo gebrochen: an die Stelle der gespannten chromatischen Stauung tritt jetzt ein aufgelösterer, indifferenterer Klang.

Die Melodie beruht auf lauter übermäßigen Dreiklängen (die ersten 4 Takte des Vivo), und auch über ihr verflüchtigen sich die tonalen Umrisse immer mehr, am Wendepunkt (Vivo) hören wir noch das erwähnte *fis*-Zentrum, darüber mit dem Gegenpol *C*-Durterz, dann die *Fis-hyD*-Auflösung *(f-cis-ais-fis)*, die Töne des 3. Taktes werden schon im Modell 1 : 3 *(fis-a-ais-cis-cisis-eis)* aufgelockert, und auch den 4. Takt — obschon er im Begriffe steht, das *Fis*-Dur des 2. Taktes zu wiederholen — löst Modell 1 : 3 auf (mit *Ausnahme* des *cis*, das als die Quinte des *Fis*-Dur in den Akkord eingeht, entsteht das Modell 1 : 3 *g-ais-h-d-cisis-dis-fis*).

1. LOCKSPIEL. Die Lockspiele verdanken ihre prachtvolle tonartliche Einheit dem Zusammentreffen dreier Prinzipien: 1. Jedes Lockspiel entwickelt sich um einen *Zentrumton*, im ersten Fall um das *a*-Zentrum (es folgt ihm immer die Harmonie A^7). Wie frappant ist der Eindruck, wenn wir nach jeder tonartlichen »Abschweifung« zu diesem Zentrum zurückkehren ! 2. Die erwähnte tonartliche Abschweifung erfolgt immer auf die *subdominante* Achse *(f-gis-h-d)*, was wir schon bei der Analyse des Vorspiels beobachten konnten; diese subdominanten Punkte sind in der Melodie wie in der Dynamik *betont*, sind also zumeist Scheitelpunkte der Melodie, akzentuierte Töne, oder Ziele von Crescendi: *gis* (T. 5 und 7, Mittelpunkt des Crescendo-Decrescendo), *h-f* (No. 14 5. T. *f δ*), *d* (T. vor No. 15) und *gis* (unmittelbar vor No. 15), *gis* (No. 15) *-h* (No. 15, ab 3. T.). — 3. Das Grundgefüge des Melodiegerüstes ist uns schon bekannt:

No. 15.



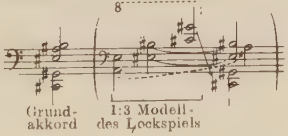
Wie schon erwähnt, ist das *aus Quinten aufgebaute Modell 1 : 3* eines der »Leitmotive« des Werkes.[4] Vorerst erklingen nur zwei seiner Töne, ab 5. T. hören wir drei, ab 6. T. in No. 14 schon fünf, bis sich dann bei No. 15 das ganze Modell entfaltet. (Es sei bemerkt daß sich in No. 14 4. T. der Gegenpol des *a*-Zentrums, die *es*-Moll-Zergliederung durchsetzt.[5])

Aufs engste aus dem Material des Lockspiels entfaltet sich auch No. 16, das Nahen des geckenhaften alten Kavaliers. Zwei verminderte Vierklänge bauen sich übereinander (es bildet sich also eine Umkehrung *a*, ein Achsenakkord), der *untere* verminderte Vierklang entspringt aus dem das Lockspiel begleitenden *cis-g* Tritonus, der *obere* dagegen aus der kleinen Terz *h-gis* des Winkens (die schwarzen Noten der Skizze veranschaulichen die Bedeutung der Töne der sich bewegenden Mittelstimme[6]):

No. 16.
Verminderte Vierklänge

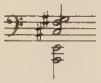
DER ALTE KAVALIER. Die Lockspiele geraten mit den nachfolgenden Szenen stets in einen vielschichtigen tonartlichen Zusammenhang, der Grundakkord des alten Kavaliers war im eben skizzierten *Modell 1 : 3* des ersten Lockspiels enthalten (nur *die Stellen* der drei, das Modell 1 : 3 bildenden Quinten werden vertauscht), woraus nicht nur die Grundakkorde von No. 17, No.18 T. 9., No. 19 und 20 entspringen,

No. 17., No. 18. 9. T., No. 19-20.

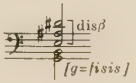


[4] In die Form des Modells 1 : 3 umgeordnet ergäbe es: *a-c-cis-e-f-gis.*
[5] In No. 13. 5. T., an der Taktwende von T. 6 zu T. 7 und vor No. 15 hören wir eine Quartwendung: *b-dis-gis-(cis).*
[6] Das *dis* ist zumeist nur von durchlaufendem Charakter.

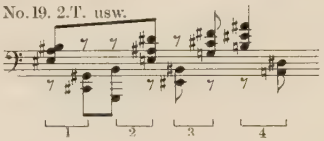
sondern auch jener der vor No. 18 einsetzenden Periode:



beide also aus *demselben* Modell 1 : 3. Was die Auslegung dieses Klanges anbelangt, hat er eine doppelte Bedeutung; die zuerst skizzierte Form enthält sowohl den *Cis*-hyD-Klang *(cis-eis-gis-his)*, wie auch den *Eis*-Dur-Klang *(eis-a-his)*, ja sogar den übermäßigen *Cis*-Dreiklang (daher wohl auch seine sich so brutal entfaltende Neigung); noch unverhüllter kommt diese Zweideutigkeit ab No. 19 zum Vorschein, wo der Akkord in die *Cis*-Quinte und ins *Eis*-Dur zerfällt. Daß die nicht allzu schickliche Empfehlung des Kavaliers dem Mädchen gilt, geht aus dem zweiten Akkord hervor, zu dem sich der Grundakkord jedesmal öffnet und entfaltet; das nämlich ist nichts anderes als *dis β* (das Symbol des Mädchens):

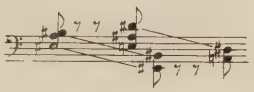


Selbst sein Baß (*G*-Durterz) stimmt mit der Form am Anfang des Vorspieles überein ! Die *G*-Durterz ist zugleich der *Gegenpol* zur *Cis*-Tonalität des ersten Akkords. Abgesehen von der Stelle zwischen No. 17. 5. T. und 8. T. in No. 18, bilden diese beiden Klänge mehr als 75 vH der Harmonien. Wir können die reiche Phantasie, mit der Bartók dieses Akkordpaar verwertet, nicht genug bewundern; so z. B. in No. 20, wo er daraus eine gemütvolle groteske Melodie gestaltet.[7] Wenn man aber auch alle Harmonieformeln zusammenzählt, so findet man zwischen No. 19—21 vier von ihnen (zwei sind mit den obigen identisch):

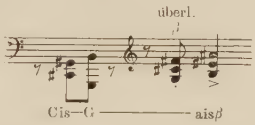


[7] Eine bedeutungsvolle Wendung der Melodie ist der im Crescendo sich entfaltende und im Staccato platzende Sextschritt auf *»gis«!* Das ist eigentlich die Reprise von No. 17. Diese kann wieder thematisch auf den 7—9. Takt von No. 10 zurückgeführt werden ! Während jedoch dort das *dis (es)* stets *neben* das *gis* sprang, sträubt sich hier der Kavalier — mit evidenter Symbolik — nicht im geringsten, das *gis* mit *dis* zu verbinden (No. 17. 4. T., dazu begleitet er den *dis*-Ton mit *dis β*!).

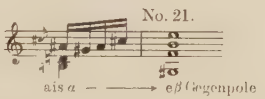
Die kühne Erotik der Akkordenhandhabung liegt nicht nur in der Verwendung der *ergänzenden Rhythmen* und in der *Dehnung und Zusammenziehung* der Stimmenbewegung, sondern auch im ständigen *Vertauschen* der Elemente dieser vier Akkorde;[8] der 3. und 4. Akkord vertreten nämlich die beiden ersten, jedoch mit Umkehrung der Schichten; würden die Bestandteile der Harmonienpaare vertauscht abgespielt, würde sich zeigen,



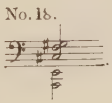
daß das erste und zweite Paar im wesentlichen dieselbe Bedeutung hat. Die anderen beiden Paare aber bilden eine Achse:



Die Vertauschung der Bestandteile wird auch durch *den Rhythmus* unmißverständlich sinnfällig ! Der vierte Pol der oben skizzierten Achse tritt bei No. 21 in Erscheinung, in Form eines *e* β-Akkords vor und einer hinabrollenden *e*-phrygischen Skala; das vor dem Wendepunkt (No. 21) fast vorherrschende *ais* β (und *ais* α, vgl. auch die obige Skizze) wechselt hier auf seinen Gegenpol *e* β über:

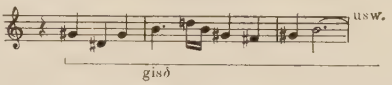


Nicht minder gibt zu denken die Symbolik der vor No. 18 einsetzenden Periode (Comodo). Ihr Grundakkord klingt in *A-hyD* (bzw. in übermäßigem Dreiklang),

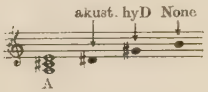


[8] Ähnliche Wechsel gibt es im 5—6. Takt von No. 17, wo Elemente der Grundharmonien, *Cis*-Quinte und *Eis*-Dur (vgl 1. Akkord in der obigen Skizze), *e*-Moll und *dis* β (vgl. 2. Akkord in obiger Skizze), dann *fis-cis*-Quinte (vgl. 3. Akkord in obiger Skizze, hier in Quartform) sich miteinander in verschiedenen Kombinationen verbinden.

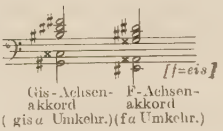
ihre Melodie dagegen zeigt ein reines *gis* δ-Gefüge:



Stimmt die Annahme, daß der *gis*-Pol die Sphäre der dunkelsten Instinktäußerungen ist, so ergibt sich aus dem Klang u. a., daß die Gefühle des Kavaliers *oberflächlich* sind, der Grundakkord *A-Dur* (hyD) wird nämlich durch diese Melodietöne mit lauter »positiven« Farben ausgestattet: dem Baß schließen sich das *dis* als akustische Quarte (Tritonus), das *gis* als hyD-Farbe, das *h* als akustische None an:



Wo bliebe das leichte frivole Spiel der Melodie ohne diese Klangsymbolik! Bloß der den Grundakkord ablösende *Achsenakkord* trifft jeweils für einen Augenblick die Melodie in der *gleichen* Funktion:



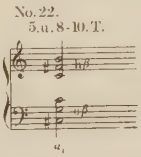
Im Zusammentreffen dieses Achsenakkords mit der Melodie erklingt die *volle* Achse: *h* β (Anfang von T. 2), *gis* β (Mitte von T. 2), *d* β (T. 4. 4. u. 8. Achtel), *Eis*^{7} (Mitte von T. 5). Die *dis*-Finalis hält dagegen am Tritonus (Gegenpol) des *A*-Grundakkordes inne. Unter der Finalis rasseln groteske Quart- und Quintakkorde (*a-e-h* und *ais-dis-gis-cis*, *con legno* Streicher und kleine Trommel).

Die sich ruckartig aufrichtende Melodiebewegung von No. 17 wird durch eine Rückbiegung von vier Takten des *Piu lento* (7—10. T.), ein neckisches »Molto espressivo« ausgeglichen: die Melodie beschreibt die kleine Sekundbewegung *cis-c*, an allen ihren Taktakzenten steht *cis* β (was in der Tonalität mit dem Anfang von No. 17 übereinstimmt), in ihrem 4. Takt (T. 10) verlagert sich das *cis* achsenartig: an den Viertelakzenten *cisβ—bβ—gβ* (im Übrigen sind sämtliche Klänge des Taktes — mit unerhört virtuoser Technik aufgesetzte β-Akkorde. Die die Melodie

konturierende große Sekundparallele umzeichnet fast plastisch die Bewegung des komischen Schöntuers; dieselbe große Sekundparallele verleiht auch den 4—8. T. von No. 19 eine neckische Note.[9]

2. LOCKSPIEL. Das 2. Lockspiel gestaltet sich schon komplizierter als das erste, obwohl die Konstruktionsprinzipien einander gleichen: das Zentrum ist diesmal *c* (mit der Harmonie C^7), sein *Modell 1 : 3* bildet sich schon in den Takten 3—9 heraus: *c-g-as-es-fes-h* (der letzte Ton glüht im *Sforzato* auf). Es kann kein Zufall sein, daß die tonartlichen Abweichungen gerade in den Lockspielen immer zur *Subdominante* hinabgleiten, weil ja im Sinne der Symbolik des Werkes die dunklen Kräfte, welche die Handlung später über so fürchterliche Abgründe führen, in der subdominanten Achse verbogen sind; es genügt z. B. ein Vergleich zwischen T. 2 der Tonika in No. 22 und dem subdominanten T. 5, um zu erkennen, welch geheimnisvolle und unbekannte Schichten Bartók durch diese Subdominantentore eröffnet: *h* (T. 5, 8, 9, 10), *d* (No. 23 Mitte von T. 4), *gis* (2. T. vor No. 24), *h-gis!* (No. 24).

Der magische Zauber[10] der Effekte in den Takten 5 bzw. 8—10 von No. 22 besteht darin, daß die Subdominante *h β* sich *über* die Tonika *c β* schichtet (der Klavierauszug ist mangelhaft, s. die Partitur !):



Wie das vorhergehende, ist auch dieses Lockspiel durch viele Fäden mit der folgenden Szene verknüpft, mit dem Tanz des »Jünglings«, der — wie wir noch sehen werden — sich um die *C-Fis*-Achse dreht; deshalb kleidet sich das *c*-Zentrum in diesem Lockspiel in die schillernde Pracht der Regenbogenfarben der *Achse;* neben dem erwähnten Modell *C* 1:3: *es-hyM* (No. 23, zweite Hälfte von T. 4), Fis^9 (T. 5—6), es^7 (No. 24, T. 3 zweite Hälfte) und wieder die Umschreibung des es^7 (T. 4, Töne *es-fis-b-cis*), auch

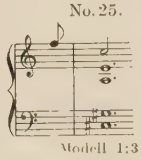
[9] Diese »redselige« neckische Melodielinie umschreibt zuerst die obere Schicht des Grundakkords, das *Eis-Dur:* mit der Melodiewendung *a-eis-his-(gis→)-a*, und bringt später mit den zudringlichen *dis-ais* Auftritten das Symbol des »Mädchens« (2. T. vor No. 20) !

[10] Dieser Zauber liegt in nicht geringem Maße in der Anwendung des *Klaviertimbres*, in einer ganz eigenartigen Handhabung des Klaviers, das Bartók halb als Saiten-, halb als Schlaginstrument ins Werk geschmuggelt hat und seine Magie gerade in dieser Zweideutigkeit besteht. Man denke an die wirbelnden Tremolos des Vorspiels, oder an die trockenen Trommelklänge des 3 – 6. Taktes von No. 30. Das Klavier wird zu einem der wichtigsten Mittel der Charakterbestimmung der Instrumentation.

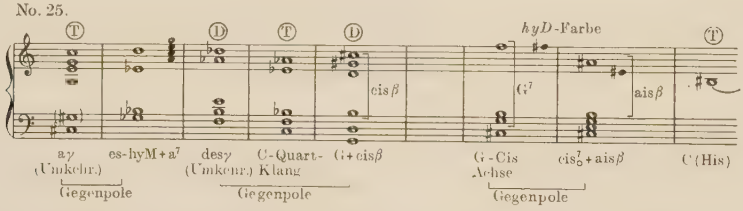
erklingt über den Takten 1—3 in No. 23 kein »*e-Moll*«, der wirkliche Sinn ist *C-hyD (c-e-g-h*, wo auch das *fis* seine Stimme mit einer akustischen Farbe hören läßt).

Die von der Mitte des 5. Taktes in No. 24 deutlich werdende Dominante — mit der über ihr vibrierenden ω-Tonreihe (bestehend aus zwei übermäßigen Dreiklängen: *cis-a-f* + *es-h-g*) — bereitet schon die Szene des Jünglings vor.[11]

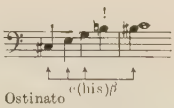
DER JÜNGLING. Die Oboenmelodie von ungarischer Prägung, die das schüchterne Eintreten des Jünglings schildert, ist eines der lyrischesten, höchst liebevoll geformten Motive des Werkes. Die erste Harmonie erhält ihre Form von dem in der Quinte aufgebauten Modell 1 : 3 des Lockspiels:



sie erklingt wie *a γ;* die zarten Akkorde der Streicher bewegen sich ausschließlich im Kreis T—D und weichen den tieferen Sphären der Subdominante schüchtern aus:

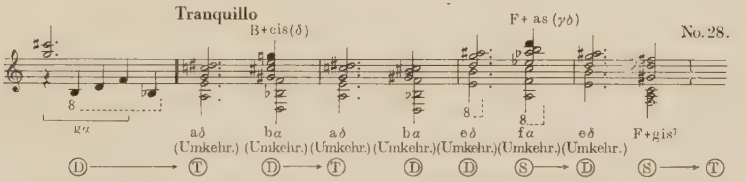


Der trotz seiner Sinnlichkeit anmutige Tanz des *Allegretto* erscheint in der weichsten Instrumentation; die asymmetrischen Teilungen des ungeraden 5/4 Metrums verleihen dem Tanz eine gewisse sanfte Pikanterie. Das begleitende Ostinato kann als ein *c β*-Akkord aufgefaßt werden, dessen Septime *(b)* in der Aufwärtsbewegung zum Leitton *(h)* wurde:



[11] Der Melodie-Eintritt *f-c-g* von No. 25 verhält sich als Gegenpol zur Quart-Wendung *h-fis-cis* im vorigen Takt.

und sich auch hierdurch von dem in seiner Bedeutung dunkleren GSch-System entfernt hat, das den Leitton-Schritt in dieser Form nicht kennt — ja sogar ausschließt. Die Melodie wird in die mit dem *c-Ostinato identische* Achse, in den Tritonus *es-a* gebettet — und ist mit Anwendung der bereits bekannten kühnen Symbolik nichts anderes, als eine zweiseitige *chromatische Erweiterung und Verengung* des Tritonus. Die Erweiterung führt gleich am Anfang der Melodie auf die *es*-Quinte *(es-b)*, die symbolisch die Gestalt des Mädchens trägt! Der charakteristische Schluß der Melodie Tritonus+Quart *(es-a-d)* bereitet eine um ein Quart höhere Wiederholung der Periode vor (No. 27). Das Orchester ertönt vom *Tranquillo* an in einer zunehmend lüsternen, üppigen und schwülen Pracht, und scheint schon das Märchenreich der Scheheresade heraufzubeschwören. Auch der Subdominant schleicht sich jetzt zwischen die Harmonien:

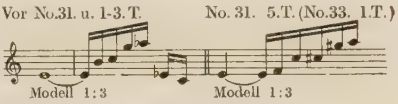


Die Melodieranken von No. 28 umflechten die Harmonie des angehenden Tanzes (der Tritonus *dis-a* enharmonisch gleich mit dem Tritonus *es-a* des beginnenden Tanzes, der »*e-Moll*«-Dreiklang der Mittelstimmen ist Schein, da er organischer Bestandteil der Tonreihe [*cis-e-g-h-c*] des Ostinatos ist, und schon im Takt 2 aufgelöst wird). Bei der Reprise des Tanzes werden die *Tritonuspolen* des Themas *vertauscht:* statt *dis-a* erklingt das Melodiegerüst *a-dis* (ab T. 3 in No. 28). Dann lodert die Harmoniewelt des *Piu-mosso* in der Polarität *C-Fis* auf, was nicht nur in der Bewegung der Begleitakkorde, aber auch des Baßostinatos zum Ausdruck kommt (Erscheinen der *fis*-Quart). Im kritischen Moment bricht die 6/8-Pulsierung wieder ein, darunter mit den Bartókschen Subdominanten-, Tonika- und Bartókschen Dominanten-Explosionen *(dγ*-Umkehrung, *C*-Dur bzw. erweiterter Dreiklang, *bβ*, No. 29 1—5. T.) und die mit der Sekundparallele verstärkte *c*-phrygische Skala, die im Tonikamodell *1 : 2* den toten Punkt erreicht: *a-b-c-des-es* (No. 30 4—6. T.).

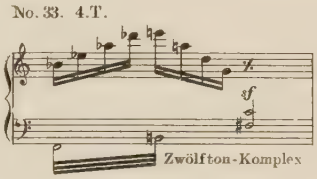
3. LOCKSPIEL. Sein Zentrum hebt sich im Verhältnis zu den vorangegangenen um eine weitere Terz: auf *e* (mit der Harmonie E^7) – diesmal aber ohne Tonikafunktion, doch mit einer bedeutungsvollen

Dominante, und tritt zur *c*-Tonalität von No. 34 bzw. zur *gis*-Tonalität des eintretenden Mandarins in das Verhältnis eines *übermäßigen Dreiklanges*, was den weiteren Verlauf gleichsam andeutet. Der Handlung entsprechend ist dieses Lockspiel von den dreien am meisten komplex und differenziert, was sich auch dadurch zeigt, daß in seinem Mittelpunkt — bei No. 32 — *selbst das Zentrum* in den Intervallen des übermäßigen Dreiklanges verlagert wird (*e β* 1. T., *gis β* 4. T., *c β* 5. T.), am Schluß des Lockspiels aber auf seinen Gegenpol, auf *b* umwechselt (ab 3. T., No. 33; der Wechsel erfolgt stufenweise: *e* 1. T., *g* 2. T., *b* 3—5. T.)[12]

Es hat auch zwei Modelle 1 : 3, dementsprechend, daß auf das *e*-Zentrum zwei Modelle aufgebaut werden können[13]:



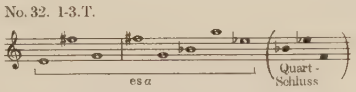
Seine Instrumentierung ist glanzvoll und schillernd, es sprüht von vibrierenden, sinnerregenden Klangwirkungen (Violin-Flageoletten!). Zugleich scheint das musikalische Gewebe fast die Dodekaphonie zu erreichen; aus den obigen beiden Modellen 1 : 3 z. B. fehlen nur drei Töne der Chromatik: *d-b-ges* (ein übermäßiger Dreiklang!), das Ende des 6. Taktes in No. 31 und das folgende *Vivo* macht in der Melodie eben diesen Tönen Platz (die *ω*-Skala der Begleitung ergänzt diesen übermäßigen Dreiklang in der entgegengesetzten Phase: die Töne *es-f-g-a-h-cis=des* in der Begleitung der Takte 6—8); die Chromatisierung erreicht ihre *äußerste* Stufe am Ende des Lockspieles: der 4. T. in No. 33 ist ein vollendeter dodekaphoner Komplex; seine 12 Töne bestehen aus der Quarte *b-es-as-des* und aus der *e-a-d-g* Quinte der Melodie (diese beiden sind die geraden Gegenpole zueinander) sowie aus den zwei Tritoni (*f-h* + *fis-c* = Modell 1 : 5) der Begleitung:



[12] Die Taktwendung des 2—3. Taktes von No. 31 ist *e α (gis-d-e-g-b* Töne), 5. T. *e β* (Taktschluß *g γ*: *h-f-g-b* Töne).

[13] Interessanterweise stimmt der eine mit dem Modell 1:3 des ersten Lockliedes, der zweite mit dem des zweiten Lockliedes überein.

Das *e*-Zentrum greift auch diesmal immer in Richtung zur *Subdominante* aus[14]: *fis* (Takt vor No. 31), verzögerter *Fis*-Achsenakkord (No. 31. 4. T.) und dessen Variante vor No. 32; *es*-hyM(+Achsenakkord *a-es*: am Schluß des T. 6 von No. 31); mit einem unvergleichlichen Raffinement füllt Bartók das — im Verhältnis zum *e* gleichfalls subdominante — Melodiegerüst *a* der Takte 1—3 in No. 32 aus:

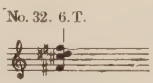


Der Achsenakkord *Fis-C* des Höhepunktes[15] schweift ebenfalls auf die Subdominante des *e*-Zentrums ab (No. 32. 6. T.); das Ende des 1. Taktes von No. 33 ist *fis γ*, das den 5. Takt begleitende *c-fis Modell* 1 : 5 *(cis-g-fis-c)* ist zugleich der Anfangsakkord der folgenden Szene.

NAHEN UND AUFTRITT DES MANDARINS. *Sämtliche Akkorde* der Szene (auf gedämpften Posaunen und auf der Tuba) entstehen aus der Synthese zweier Tritoni, die untereinander stets ein *Modell 1:5* bilden (s. folgende Skizze). Die Melodie folgt bis zum 2. Takt vor No. 36 einer Tonreihe in der *c-la*-Pentatonik. Man kann der Logik der Harmonisierung leichter folgen, wenn man sich diese Tonreihe in der *re-Pentatonik* vorstellt, denn so wiederholt sich das kleine Terz- und das große Sekundintervall in der Skala periodisch: *g-b-c-es-f*. In einer früheren Studie habe ich dargelegt, daß beim Abspielen von solchen Tonreihen mit der Periodizität 3 : 2 (kleine Terz—große Sekunde) zweierlei Spannungen abwechseln: der Ruhepunkt der Tonreihe fällt immer auf den *unteren* Ton der kleinen Terzschritte — oder, was das gleiche bedeutet, auf den *oberen* Ton der großen Sekundschritte, im Falle unserer Tonreihe also auf die Töne *g-c-f*, — während die dazwischenliegenden Stufen *(b-es)* von entgegengesetzter Spannung sind. Auch der springende Punkt der Harmonisierung liegt in dieser Dualität: die Melodietöne *g-c-f* assoziieren sich nämlich in der *gleichen*, die dazwischenliegenden

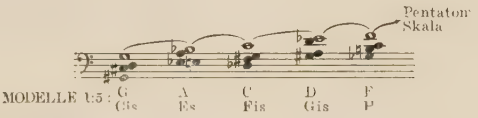
[14] Eine gewisse Dualität ergibt sich daraus, daß nun die Subdominante — im Verhältnis zum *e*-Zentrum — die *fis-c-es-a*-Achse vertritt, die ansonsten Tonikabedeutung hat.

[15] Das Modell des Gipfelpunktes ist eigentlich:

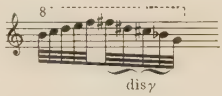


und genau seinem Aufbau folgen auch die — an Quartstufen absteigenden — Formeln des nächsten Taktes, im erwähnten Falle aber ist das *fis* aus der *Melodie* weggeblieben, da es im Baß anwesend ist, seine Wiederholung wäre also unbegründet. Sein Klang ist mangelhaftes *Fis*-Modell 1:3, mit *fis-c*-Achse im Baß.

b und *es* aber in der *entgegengesetzten* Phase mit dem Modell 1 : 5; was bedeutet, daß im Falle der Melodietöne *g-c-f* die Bedeutung des *Melodietons* mit der des *Modells 1 : 5 übereinstimmt* (z. B. der Melodieton des Modells 1 : 5 *cis-fis-g-c* ist *c*, Bedeutung des Modells ist *Fis-C*), im Falle der Melodietöne *b* und *es* dagegen ist der *Melodieton* nur ein *Bestandteil* des Modells 1 : 5 (seine Quinte, das Modell 1 : 5 *gis-a-d-dis* hat z. B. den Melodieton *dis* und die Bedeutung *Gis-D*). D. h. die in der pentatonischen Tonreihe verborgenen zweierlei Spannungen gehen mit den zwei Aufbaumöglichkeiten des Modells 1 : 5 Hand in Hand, schematisch skizziert so:



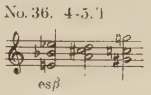
Diese fünf Harmonien bilden das ausschließliche Baumaterial der Szene — ganz bis zum 5. Takt von No. 35, die Melodie entwickelt sich hier wie *a* weiter *(g-b-des-e-fis-a = fis a* Gefüge), um am Gegenpol der Melodiewendung *c-es* des Anfanges, am *fis-a* unterbrochen zu werden. Die über die Akkorde aufschreienden Triller und Läufe widerspiegeln das haarsträubende Entsetzen der Mitwirkenden. Die *c*-Pentatonik der Trombonemelodie, die *c-b*-Wendungen des Trillers und die *dis* γ-Zerhackung des Laufes (Tonart des Mädchens) richten sich gleichermaßen nach der *c*-Achse:



Vom 5. Takt an, bei dessen Wende die Melodie die *f*- Quarte exponiert bringt, wiederholt sich dasselbe um eine Quarte höher (*f-es* Triller, *gis* γ-Zerhackung des Laufes). Die bereits erwähnten übermäßigen Dreiklangrelationen *c-e-as* machen sich auch hier geltend, u. zw. durch die Zerhackungen des Laufes *gis* γ (No. 34. 6—7. T.) — *c* γ (No. 35. 3. T.) — *e* γ (4—5. T.). Die auf- und absteigenden Tonreihen der Läufe ergänzen sich chromatisch.

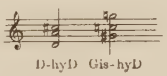
In der oberen Schicht der Tromboneharmonien No. 34—35 finden sämtliche Tritoni ihren Platz, mit Ausnahme des zum *gis* gehörenden *(gis-d)*, der für das Eintreten des Mandarins vorbehalten ist. So wie das *cis* und seine Achse die Welt des »alten Kavaliers«, das *c* und seine Achse die des »Jünglings« symbolisierten, ist das *gis* und seine Achse *(gis-f-d-h)* das Symbol der Welt des »Mandarins«: *gis-f* Melodieschritte

beim Eintreten (No. 36, darüber der zwischen dem Ambitus *gis-h* eingekeilte Triller) und *h γ*-Harmonie vom 6. Takte, deren *h-d* Klang auch nach No. 39 liegen bleibt. Die subdominante Achse verschmilzt derart mit der Gestalt des Mandarins, daß Bartók z. B. die Suitevariante des Werkes am zuletzt erwähnten *h γ* Akkord, die Pantomime aber an dessen Gegenpol, am *f*-Moll (d. h. mit der kleinen Terz des Mandarins *gis-f* = *as-f* in der Basis) abschließt. Auch darin liegt eine Symbolik, daß die vier Pole dieser Achse (*gis-f* 1—3. T. und *d-h* ab 6. T.) den Akkord des Mädchens, den *dis* = *es β* Akkord in den Takten 4—5 *umschließen:* die schrillen Dissonanzen dieses *dis* = *es β* und der damit wechselnden Akkorde sind nun Ausdruck des höchsten Entsetzens. Diese drei Akkorde



kehren im Laufe des Werkes in derselben Form noch öfter zurück (vgl. No. 71 und 110).

Indem hier zwei Funktionen ineinander gepreßt und gespannt wurden, gewann der vermerkte zweite und dritte Akkord den gewaltigen athomosphärischen Druck; wenn wir sie in Grundstellung aufschreiben,

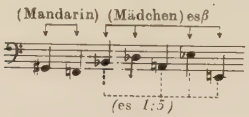


so summieren sich in beiden eine Quinte und eine große Terz, ihre Grundtöne *D-Gis* korrespondieren in der Polarität (mit letzterem Akkord stimmt auch der Ambitus *as-c* des Trillers überein).[16]

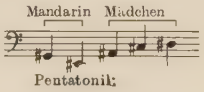
ALLGEMEINE BESTÜRZUNG. Von No. 37 an erlahmt nicht nur die Handlung auf der Bühne, sondern auch in der Musik geschieht nichts, was die Entfaltung des musikalischen Materials ermöglichen könnte[17]: der Orgelpunkt *d-h* bleibt lange liegen und alles um ihn nährt sich gleichsam unbewußt, reflexartig aus einigen Akkorden der Auftritts-Szene des Mandarins; ihre beiden Hauptelemente — der *gis-f* Schritt des Mandarins und der Akkord *es=dis β (e-b-es)* des Mädchens werden sogleich vom 1. Takt von No. 37 »nachempfunden«:

[16] Der *cis*-Triller über dem *h γ*-Akkord steigert die *Großseptime-Spannung* des Klanges: Großseptime-Rahmen *dis-d-cis* (No. 36 ab 6. T.).

[17] Es ist also kein Zufall, daß die Suitevariante diesen Teil ausläßt.



Die Tonartsymbolik der Pizzicati wird vom 5. T. in No. 38 plötzlich geklärt: wir hören eine pentatonische Tonreihe:



welche vom *gis-f Schritt des Mandarins ausgehend zur dis-Quart (ais-dis) des Mädchens führt!* Das musikalische Material von No. 37 ist nichts anderes, als die Umschreibung dieser pentatonischen Tonreihe, nicht weniger als 17 Töne der 1—4. Takte folgen dieser Tonreihe pentatonischen Charakters (miteinbegriffen, daß an der Wendung des 4. T. — den pentatonischen Aufbau 3 : 2 ergänzend — sich eine weitere kleine Terz + große Sekunde der oben skizzierten Tonreihe anschließen: *ges-as*, die somit symbolisch in *as=gis* ihren Scheitelpunkt erreicht.)[18]

Andererseits ist dieser ereignislose Abschnitt durch die *Chromatisierung*, durch das Trachten nach dem chromatischen Ausgleich und der Auflösung der Tonalität charakterisiert, weil offensichtlich auch auf der Bühne ein völliger innerlicher Trubel herrscht.[19] Es ist auf die chromatische Technik zurückzuführen, daß die Pizzicato-Töne den Orgelpunkt *h-d* peinlich *vermeiden;* so kommt z. B. *die Tonreihe 1 : 2 (b-c-des-es-e)* des 5. Taktes in No. 37 einfach durch *das Auslassen* der Töne *h-d* des Orgelpunktes, als dessen *negativer Abdruck* in der Chromatik zustande; die parallele Stelle (No. 38 letztes Viertel des 3. Taktes und 4. Takt) baut ebenfalls auf das Modell 1 : 2 auf (Tonreihe *ais-his-cis-dis-e-fis-g*); denn vielleicht ist es überflüssig zu betonen, daß die Perioden von No. 37 und 38 »tonal« zusammenhängen und zueinander parellel sind: der 1. Takt in No. 38 z. B. kam durch die Zusammenziehung des 1—2. Taktes von No. 37 und ihre Transponierung in die parallele Tonart zu-

[18] Der 3. Takt bringt auch die Tonart des Mädchens: *es γ (g-b-des-es-ges)*, der 4. Takt aber löst den *gis-f*-Schritt des Mandarins in Harmonien auf: *as β + F7 (as-ges-es-c-a β + es-c-a-f)*.

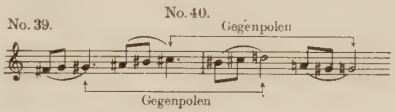
[19] Das Material des 1—4. Taktes von No. 38 kann z. B. auch aus drei aneinander anknüpfenden dodekaphonischen Komplexen abgeleitet werden (ab 1. T. bis zum 1. Viertel des 2. Taktes; ab 2. Viertel des 2. T. bis zum 3. Viertel des 3. Taktes; ab 3. Viertel des 3. Taktes bis zum Schluß des 4. Taktes; dann tritt die pentatonische Tonreihe auf).

stande, bloß der zweite Ton des 1. T. von No. 38 vermag nicht auf das parallele *d* zu schreiten (da dieses bereits als Orgelpunkt gegeben ist), deshalb wird er gleichzeitig durch seine beiderseitigen Wechselnoten: *des* und *es* vertreten, usw.

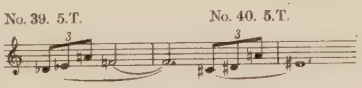
Die oben skizzierte Pentatonskala bestimmt nicht nur den Lauf des Baß-Pizzicato in No. 38. 5—8. T. und No. 39. 1—3. T., sondern auch das Gerüst der Recitativo-Melodie in No. 39:[20]

ganz abgesehen davon, daß die kleine Terz *gis-f* des Mandarins wieder die Hauptpfeiler des Themas fixiert: *gis*-Zentrum am Anfang (No. 39) und *f=eis*-Finalis beim Abschluß der Perioden (vor No. 40 und 6. T. in No. 40!).

Die mit No. 39 und 40 beginnenden Perioden entsprechen sich »tonal«, ihre Anfänge bergen ein polares Verhältnis:



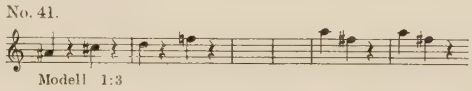
Das Tranquillo-Motiv der ersten endet mit *eis*, der letzten im Gegenpol *h* (4. T.); die Schlüsse der beiden Perioden decken einander enharmonisch:



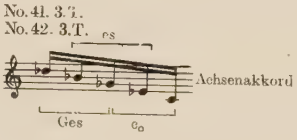
Jedes kleine Moment von No. 41 bezeugt den geborenen Bühnenkomponisten: die hastigen Kleine-Terz-Bewegungen und die sprudelnd platzenden Farbakkorde, die Spannungspausen, in denen jede kleine Zuckung veranschaulicht werden kann, das Zurückschrecken des Mädchens mit dem hineinknallenden Orgelpunkt *h* und mit den nervös empfindlichen, die Spannung allmählich ausflösenden Akkorden darüber, — dann die beredten und schon viel leichteren und sinnlicheren Versuche in No. 42: das Mädchen streckt ihren Arm nach dem Manda-

[20] Die Melodie ist die Ausfüllung dieses Skelettsystems, z. B. bilden die *e*-Melodietöne des 3. Taktes einen Übergang zwischen den Stützpunkten *dis* und *eis*, der *fis*-Melodieton am Schluß des 4. Taktes (und damit die *fis*-hyM-Zerstückelung) ist die chromatische Vorbereitung der *f*-Finalis des nächsten Taktes usw.

rin aus, reißt ihn aber gleich zurück (1—3. T.) und nur bei der Wiederholung der Geste bleibt es schüchtern bei der kleinen Terz *gis-eis* (beim Mandarinsymbol), wodurch es den Weg freigibt zu einem neuerlichen Anlauf, zur entschlosseneren Fortsetzung der Handlung — all dies wird durch das musikalische Material fast greifbar. Hinreißend wirkt die Überlegenheit, mit der Bartók den musikalischen Gegenwert jeder Geste findet. Die kleinen Terzschritte von No. 41 ketten sich, den hastigen Bewegungen des Mädchens entsprechend, zu einer *intertonalen* Formel, zum Modell 1 : 3



motivisch »stimmen« diese kleinen Terzen schon auf das Walzerthema. Die kurzen Geräusche, die kleinen Zittern der Takte 1—2 folgen in ω-Ordnung, von Pol bis Gegenpol:[21] *e a — fis a Umkehrung — as a — b a Umkehrung* (die letzten zwei nach dem Muster des 1. T.). Im langen Orgelpunkt *h* kehrt der Orgelpunkt *h* von No. 37 zurück, der so die dreifache Einheit der Partie schafft: das Mittelglied bindet sich an den Gegenpol *f=eis* (Periodenschlüsse No. 39 und 40); der damit ins Achsenverhältnis tretende *f*-Triller und der *d*-Anfang des Motivs (No. 41. 3. T.) schildern, daß das Mädchen *vom Mandarin* (von der Subdominante) erschrak, die sich einfügende Achsenauflösung aber bringt zum Ausdruck, daß das Mädchen ihre ausgestreckte Hand »zu sich selbst«, zu ihrer Achse *es* zurückreißt:

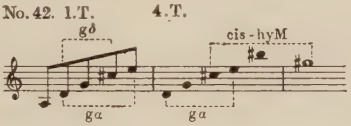


(dies kehrt enharmonisch auch im 3. T. von No. 42 zurück).

Jede »Anregung« aber setzt sich von der *Dominantenachse* in Bewegung, von dieser löst sich später auch der Walzer los (ab No. 43); deshalb richtete sich der Anfang von No. 41 zur Achse *e* und deshalb streben

[21] Der zweite Akkord würde — in *a*-Form aufgeschrieben — lauten: *g-cis-fis-a-his-dis;* er wirkt darum, als wäre er von einer Maler-Palette »hingespritzt« worden, weil der verminderte Vierklang *(fis-a-his-dis)* in der Mitte, der Tritonus *g-cis* aber an den äußersten Punkten des Akkords liegen, sein Klang wirkt dementsprechend wie ein Farbenfleck.

beide Bögen von No. 42 so empor, daß (auch von den Quarten) der dominante Tritonus *g-cis* in den Vordergrund trete:



Die Akkorde des *Piu vivo* bewegen sich nach dem Muster der Akkordflechtung am Beginn des *Vorspiels* (am Anfang des Taktes vor No. 42: *dis β* !).

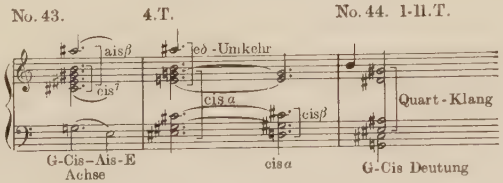
Der erste Teil der Szene des Mandarins und des Mädchens wird durch einen *walzer*artigen Tanz ausgefüllt, der — nach dem fulminanten Ausbruch von No. 59 — in einen der Gipfelpunkte des Werkes, in die rasende wilde *Hetzjagd* mündet.

WALZER. Der Walzer nährt sich hauptsächlich aus zwei Themenelementen: aus dem bei der Vorstellung des *Mädchens* kennengelernten, 3 chromatische Töne verflechtenden Motiv (vgl. No. 11) und aus dem kleinen Terzschritt des *Mandarins* (vgl. No. 36). Bezeichnen wir das eine mit »A«, das andere mit »B«, so zeigt der thematische Aufbau des Walzers folgendes Bild:

Einführung (43) »A«
Walzer (44) und Fortsetzung des Walzers (47) »B«
Zurückweichen (49) »A«
Steigerung (51) »B«, dann der 1. Höhepunkt (54) »A«
Reprise des Walzers (55) »B«

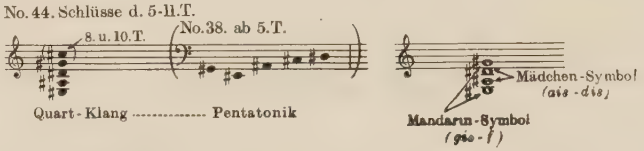
(In der vorbereitenden Szene sind No. 39—40 und No. 41. 4. T. »A«, No. 41. 1—2. T. und 5—6. T. »B«.)

Nach der zerstückelten, auch tonartlich atomisierten Überleitung schreitet No. 43 entschlossen in die Achse *Cis-G*, die eigentliche Handlung beginnt mit diesen erzitternden Achsenakkorden (die vorbereitenden Arpeggios vor No. 43 und im 3. T. von No. 43 sind *d β* — bzw. *d α* — Zerhackungen):



das letzte antizipiert schon die Akkordik des Walzers, ab T. 5 in No. 44 fundiert der Tritonus *g-cis* jeden Takt und *jeder* endet im soeben auf-

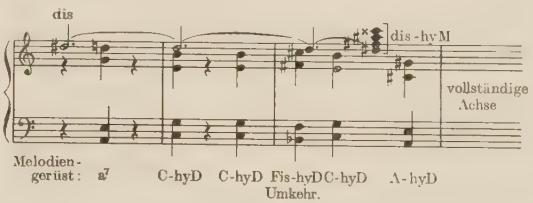
gezeichneten Quartakkord (*eis-ais-dis-gis-*[*cis*]), der wieder mit der vorigen pentatonischen Tonreihe identisch ist!



Auch *in der Mitte* der einzelnen Takte stehen Quartakkorde (z. B. in No. 44. 5—7. T. — in der Grundstellung aufgeschrieben — *h-e-a-d;* im 8. T. *cis-fis-h-e-a*), die sich mit Leitton-Schritten im erwähnten Grundakkord auflösen.

Der neutralere Klang der Quarten sagt in der symbolischen Sprache der Musik dasselbe wie der Text: »die erwachende Leidenschaft des Mandarins widerspiegelt sich noch kaum in seinen Augen«. Die Fortsetzung des Walzers schwebt auch in No. 47 um Quart- und Quintakkorde (z. B. in der Mitte der Takte 1—2: *f-c-g* + *d-a* Quintakkord, am Schluß: *gis* + *cis-fis-h-e* Quartakkord), diese lassen aber, ihrem Aufbau nach, schon einen tonalen Hintergrund ahnen, ja das Crescendo des 3. Taktes leitet bereits entschlossen auf den Achsenakkord *Es* (am Schluß des Taktes unter dem Melodieton *a* : *Es*[9]), der 5. Takt gelangt aber nach einer beträchtlichen Steigung auf die Dominante, — der neutrale Klang gestaltet sich also, parallel mit der Steigung des Tanzes und ihrer emporschnellenden Fieberkurve, zusehends zu tonalen Anziehungen, um sich in der Reprise des Walzers (ab 7. T. No. 55) bis zum flammenden Feuer zu steigern.

Die ständig steigende Hitze des Tanzes kann auch an jedem Zwischenspiel abgemessen werden; der Klang des ersten Zwischenspiels (vor No. 46) ist noch fast fluidumartig, der des letzten (No. 51) glüht schon in *a*-Harmonien. Gehen wir aber der Reihe nach. Die erste Periode des Walzers bleibt am gespanntesten Punkt der *G*-Tonalität, an der kleinen Sext *dis (!)* offen[22] (No. 45. 3. T; die Melodiezergliederung des 5. T. ist *dis-hyM* : *dis-fis-ais-cisis*), darunter die Haupttöne der sich widerspiegelnden Quinte richten sich auch zur *dis*-Achse und spielen in Achsenfarben, die dem *dis* entsprechen:



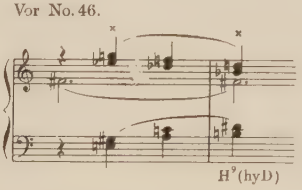
[22] Gleicherweise die Tonart des »Mädchens«.

Wenn die *g-cis* Achse des Walzers diesmal als Tonika behandelt wird, so war die vorige *dis-a* Abschweifung ihre Bartóksche Dominante, die *h-f* Abschweifung des 6. T. wird aber deren Bartóksche Subdominante: hier erscheint nämlich der *F*-hyD-Akkord mit seinem Gegenpol: mit der Melodie-Zerstückelung des *H*-hyD bzw. Nonenakkords *(h-dis-fis-ais-cisis)*.

Der Klangbereich der mit dem 7. Takt beginnenden Partie ist in seiner Art tatsächlich ein kleines Mikroskosmos. Die vorigen Quint- und hyD-Harmonien verweigerten schon jede Gemeinschaft mit dem *a*-System, was aber danach folgt, wird geradewegs zum *klänglichen* Gegenpol der *a*-Spannung, ein impressionistisch aufgelöstes Fluidum, wofür das *große Terz*intervall (gegenüber der kleinen Terz) eine besondere Neigung aufweist: die großen Terzen können nämlich zum *übermäßigen Dreiklang* (große Terz + große Terz), die übermäßigen Dreiklänge zur *ω*-Harmonie (übermäßiger Dreiklang + übermäßiger Dreiklang), zwei *ω*-Harmonien aber zur Chromatik werden. Die schwingenden Regenbogen-Brücken des liegenden *fis=ges* Orgelpunktes beschreiben die komplette *ω*-Skala (*ges-as-b-c-d-e*, No. 46. 1–6. T.); gute Beispiele für die klanglockernde Funktion der übermäßigen Dreiklänge sind die Cellomelodie im 4—7. T. von No. 46 *(as-e-c + h-g-es)*, sowie Akkord des Gipfelpunktes am Schluß des 3. T. *(d-ges-b + f-a-cis)*, diese vier übermäßigen Dreiklänge ergänzen einander zur kompletten Chromatik!

Der übermäßige Dreiklang ist ein wichtiges Konstruktionselement auch des Grundakkords im 1—6. T. (d-*f-a-cis* hyM), oder H^9 (h-dis-*fis-b-d*) Klanges der No. 46 (und des vorigen Taktes), der in polarem Verhältnis mit dem *F*-hyD-Akkord von No. 45. 6. T. zusammenhängt.

Der wiederkehrende Akkordgang dieser beiden Takte verlangt auch von einem anderen Gesichtspunkt aus nach dem Seziermesser der Analyse:



Die Töne umfassen *die komplette Chromatik*. Anfang und Ende der Melodieranken erweisen gleichfalls das Gefüge große Terz + Quint + große Terz *(e-gis-es-g* bzw. *h-dis-b-d)*, was mit der völligen Negation der *a*-Akkordik gleichbedeutend ist[23] (dieser Typ könnte etwa das syste-

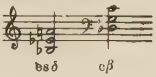
[23] Die Quinte und die große Terz sind nämlich die nächsten natürlichen Obertöne, und damit die kräftigsten Vertreter des akustischen Systems.

matologische Gegenbild des γ-Akkords sein). Und noch eine Frage! Will dieser Akkordgang — mit seiner im ersten Klang verborgenen *gis*- und im dritten verborgenen *dis*-Quinte — nicht eine Brücke vom Bereich des Mandarins *(gis)* zu dem des Mädchens *(dis)* schlagen?

Das Material von No. 48 und der vorbereitenden 3 Takte muß noch kurz besprochen werden. Die mit dem *Molto sostenuto* und *Molto rallentando* unterdrückte Leidenschaft geht bei No. 48 in ein leichtes Grazioso, in einen kokett dahinschwebenden Tanz über, um plötzlich erschrocken abzubrechen . . . (Nach dem Muster der zwei wechselnden Akkorde in No. 48 beginnt vom 3. T. aus eine chromatisch abwärtssteigende Sequenz, die beim Gegenpol unterbrochen wird, 5. T.)

Der Hörer wird nach all dem von der prägnanten, sich aus chromatischen Trichtern und Großseptim-Parallelen entfaltenden α-Formel in No. 49 wie von einem Schlag getroffen: das Mädchen stutzt, weicht zurück!

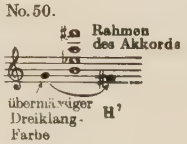
No. 49. 1-3. T.



Daß hier tatsächlich das »Mädchen« stutzt und zurückweicht, verraten die Motivik wie auch die *es*-Deutung des ersten Klanges, dagegen verweisen die *gis*-Gipfeltöne darauf, daß die leichten Schläge über den Akkorden den »Mandarin« treffen!

Doch dieses Zurückweichen bringt den ersten bedeutenden Wechsel: das Material wird beim *Allegretto* plötzlich schwerelos und schwingt sich auf, nach den α-Akkorden der vorhergehenden Takte wird nun der vibrierende, sinnensträubende Wellenschlag in einer *akustischen Harmonie* entfesselt; beachten wir nämlich, daß der Anfangston *g* einen Vorhalt des *fis*-Tons (manchenorts des *as*) bildet — in den Takten 5—8 von No. 50 ist das *g* sogar nur von durchlaufendem Charakter —, dann ist dieser Klang nichts anderes, als ein *H-akustischer Akkord*, sein Kern der *H*-Septimklang:

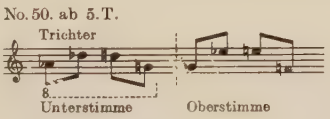
No. 50.



zu dem sich der *b*-Ton als hyD-Farbe, die *cis*- und *eis*-Töne als akustische

None bzw. akustische Quarte (Tritonus) anschließen.[24] Das eigentliche thematische Material tritt *an dessen Gegenpol*, an der *f*-Quarte *(c-f)* auf. Das wellige Arpeggio erstreckt sich nur auf 4 Töne der Chromatik nicht *(d-e-as-c)*: gerade diese bilden den Grundpfeiler des Themas:

Die untere Stimme (Baßklarinette) bewegt sich fast ausschließlich auf dem Grundriß des Modells 1 : 5 *as-des-d-g*, die obere aber *umschließt dieses Modell symmetrisch, trichterartig* (abgesehen von der *as-c* Dezime im obigen Beispiel, die Bartók mit Bezeichnung Portato von den übrigen immer ausnimmt):



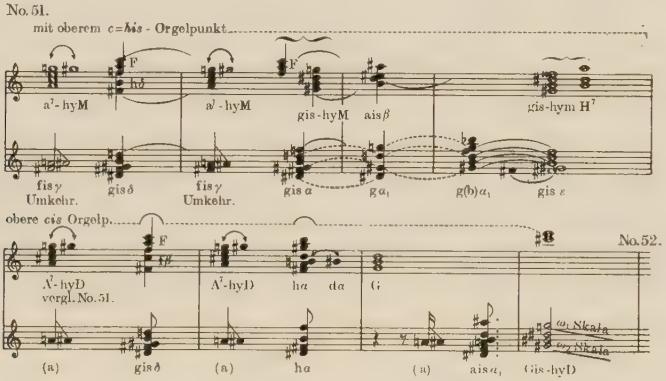
Diese »Grauenschauder« auf den Klarinetten, wenn man sie so nennen darf, erhalten von hieraus ihre sich bald ausdehnende, bald einengende Symbolik; ihre Wirkung wird dadurch, daß die weitgreifenden Fühler der Melodie die Sext-, ja sogar Septimentfernungen erreichen, nur noch gesteigert.

Das durch das Arpeggio verursachte Prickeln ballt sich nach No. 51 zu dichten chromatischen »Herden«, die die oberen akustischen Grenzen zusehends reizen und ständig im Register des Triangels verbleiben.[25] Die nervöse Motivik fährt wie mit lauter kleinen scharfen Messern durch den schaudernden Klang, und daß diese kleinen motivischen »Stiche« *in* und *unter* den Harmonien erfolgen, beweist, daß es sich um einen *inneren* Vorgang unter der Oberfläche handelt, der seine Hülle mit dem steilen Wellenschlag des Schlusses von No. 53 durchbricht und mit No. 54 ans Licht tritt, um die Reprise des Walzers vorzubereiten. (Die *gis*-Gipfeltöne bezeugen wieder, daß diese heißen Wellen am Schluß von No. 53 den *Mandarin* mitreißen werden.)

[24] Der fragliche *g*-Ton gibt dem Klang die Färbung eines übermäßigen Dreiklanges.

[25] Es gerät hier gewiß alles in die Höhe, um dem dämonischen Trommelgedröhn der Hetzjagd ein klangliches *Gegengewicht* zu geben.

Dank dem überaus scharfen α-Profil der Motivik ist diese Partie trotz ihres verwickelten Äußeren leicht zu überblicken: statt einer langwierigen Beschreibung möge hier eine Skizze folgen: die untere Zeile der Skizze soll in erster Linie den harmonischen Auszug der *Motivik*, die obere Zeile den der begleitenden *Akkordik* darstellen:



Was also ihre *Funktionen* anbelangt, erwiesen sich die Motivik und die harmonische Begleitung als gleich und die beiden Flächen trennen sich nur in den Takten 2—4 von No. 52, wo die wimmelnden Akkorde den bekannten kleinen Terzschritt (piccolo: *b-g*) mit den Gegenpolen *Ges*-Dur und *C*-Dur harmonisieren,[26] die Thematik behält aber auch weiterhin ihren α-Charakter:

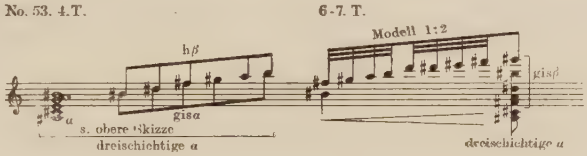
Von No. 53 an wird auch die Oberfläche des Klanges durch die klatschenden hyD-Akkorde und solche von akustischem Charakter im 2. T. aufgerissen (die oberste Stimme war bisher nämlich der zumeist regungslose Orgelpunkt):

Die Takte 4—7 von No. 53 erhalten dadurch einen eigenartigen Klang, daß Bartók *zwischen die zwei Schichten* des α-Akkords *(cis-e-g-a-his)* — zwischen

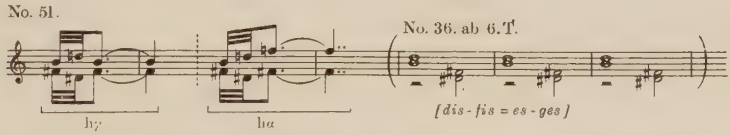
[26] Der *d*-Ton verleiht dem *Ges*-Dur die Färbung eines übermäßigen Dreiklanges, der *fis*-Ton dem *C*-Dur eine akustische Prägung. Hier sei bemerkt, daß der Schluß des 4. Taktes von No. 52 ein Achsen-Akkord *a-Moll + Es-Dur* ist, der nächste Takt gestaltet sich nach dem Muster des Taktes vor No. 52. In der ersten Hälfte des 3. Taktes von No. 53 treffen sich die Stimmen in Quartharmonien, es erscheint in der Mitte des Taktes *gis* δ, am Schluß sein Gegenpol *d* β, zwischen den beiden stehen lauter δ-Formen.

die Töne *g* und *a* — ein *gis* einschaltet, so daß eine interessante Symmetrie entsteht (*e-g-gis* und *gis-a-his* widerspiegeln sich); auch im Schlußakkord kommt es durch einen dissonanten *eis*-Ton zu einem Zusammenprall:

die Läufe der Flöten schichten sich wie bei *a* über den obigen Akkordgang:

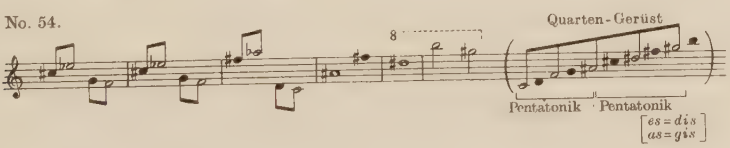


Es ist nicht schwer zu entdecken, daß die Thematik von No. 51 im *hy*-Akkord des eintretenden Mandarin wurzelt (vgl. No. 36 6—8. T.),



dagegen schlingt sich die Melodie No. 52 um dessen Gegenpol, um die *as-f (= gis-f)*-Schritte des Mandarins (2—4. T.).

Das Thema von No. 54 dehnt sich konzentrisch um ein virtuelles Zentrum, das *ais*-Zentrum selbst findet nur im 4. T. seinen Platz (das *c* des 5. Taktes wurde in der Skizze nicht dargestellt, weil es — obschon im Zeitwert verlängert, doch genau derselbe »Leitton« ist wie der *g*- oder *e*-Melodieton im vorigen Takt):

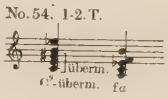


Um das *ais*-Zentrum — im Quartgerüst — widerspiegeln sich also zwei symmetrische pentatonische Tonreihen (der *es*-Pol am Anfang des Laufes und der *gis*-Pol am Schluß verweisen wohl wieder symbolisch auf das Mädchen und auf den Mandarin[27]). Die Melodie erreicht in dem

[27] In dieser Form ist die oft erwähnte pentatonische Tonreihe *eis (f)-gis (as)-ais-cis-dis* ziemlich exponiert enthalten, noch mehr der grundlegende Quartklang *f-ais-dis-gis* (*f-gis* = Mandarin, *ais-dis* = Mädchen!).

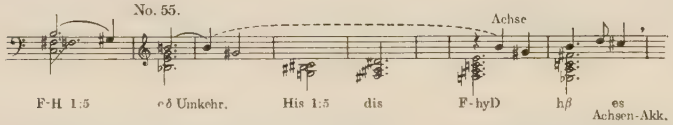
— den Anfang des Walzers heraufbeschwörenden — kleinen Terzschritt *h-gis* ihren Höhepunkt, die begleitenden Akkorde verleihen dem siebenmal wiederkehrenden *h-gis*-Schritt immer wieder einen neuen Sinn und harmonischen Hintergrund.[28]

Die Akkorde von No. 54 dehnen und schrumpfen sich parallel mit dem Auf- und Untertauchen der Melodie. Die Dehnung wird durch den übermäßigen Dreiklang, die Schrumpfung durch den *a*-Typ angedeutet:[29]



Die Reprise des Walzers — so überraschend es auch sein mag — hat eine *es*-Tonalität, obschon ihre *Melodielinie* in der Tonhöhe mit dem ersten Erscheinen des Walzerthemas übereinstimmt! Diese Erscheinung birgt eine der fundamentalsten tonartlichen Gesetze des Tanzspiels und wird des weiteren noch reichlich erörtert. Um dies zu verstehen, ist folgendes zu überlegen. Wird ein *gis*-Melodieton mit *Cis*-Durterz (oder *Cis*-Dur) gepaart, erhält er die Bedeutung *Cis*-Dur; kommt jetzt unter diesen *gis*-Melodieton eine *a*-Moll Harmonie (z. B. im 2. Takt vor No. 57 *a-c-e-gis*), wandelt sich der Sinn des Akkords zu *a-hyM ;* verbindet sich schließlich der *gis*-Melodieton mit einem Akkord von *gis*-Charakter, so ergibt sich offenkundig die *gis*-Tonalität. Ein und derselbe *gis*-Melodieton erhielt also im ersten Fall eine *Dominanten-*, im zweiten eine *Tonika-*, im dritten eine *Subdominantenfunktion*. Im Prinzip entstehen so die »Dominantenachse« des Walzeranfangs, die »Tonikaachse« der Walzer-

[28] Ab Takt vor No. 55.



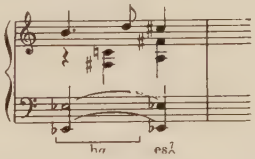
der letzte führt zum Beginn des Walzers. Hier sei erwähnt, daß diese *h-gis*-Schritte schon im I. Locklied (No. 15 ab 3. T. und 16. T.) und im II. Locklied (No. 24) sehr scharf ausgeprägt waren!

[29] Der erste Akkord der obigen Skizze hebt sich in der ersten Hälfte des 3. Taktes — samt der Melodie — um eine Quarte. Vom Schluß des 3. Taktes an wiederholen sich — dem zusammenfassenden Charakter der Melodie entsprechend — die *bisherigen* Grundakkorde: der Schluß des 3. Taktes gleicht enharmonisch dem Anfang des 1—2. Taktes, der den 4. T. begleitende Klang aber dem Anfang des 3. Taktes (*e+a-cis-f* übermäßiger Dreiklang).

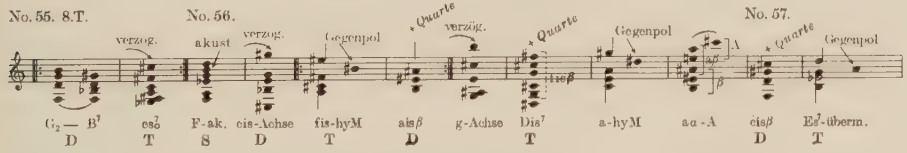
reprise und die »Subdominantenachse« der Hetze. Mit jeder Stufe steigen wir — wie es auch die Handlung erfordert — »tiefer« hinab, und nähern uns allmählich der verhängnisvollen Subdominantensphäre; das Melodiegerüst klammert sich aber vom Anfang an symbolisch an die *subdominante* Achse; siehe z. B. die Subdominantenachsen-Wendungen der *Melodie* in den Takten 3—12 von No. 56:

Diese Quarten erfahren aber stets eine Sinnveränderung, die *eis-his*-Quarte der Melodie von T. 3 in No. 56 wird z. B. mit dem *fis*-Moll der Begleitung so vereint, daß sie vom *eis*-Ton den hyM-Charakter erhält *(fis-a-cis-eis)*, der *his*-Ton sich aber mit ihr als Achsenfarbe (Tritonus) vereint (derselbe Aufbau im 5. und 9. T.).

Die Reprise des Walzers verrät ein wunderbar planvolles Schaffen, ihre gründlichere Untersuchung ist wahrlich der Mühe wert. Eingangs sei eine Bemerkung zum unten skizzierten Auszug gestattet: die Harmonien der geraden Takte sind *verzögert*, z. B. im 3. T. vor No. 56 wird der $es^7{}_\circ$-Akkord durch $h\beta$ verzögert:



Zur Erleichterung der Übersicht wurden die Verzögerungen in der Skizze nirgends angedeutet (ihre Stelle ist überall durch einen Pfeil bezeichnet):



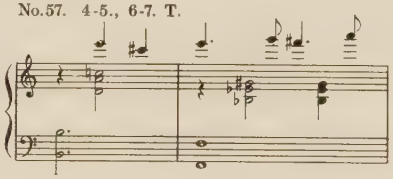
dann folgen die *F-H*-Achsen-Harmonien in No. 57. 4—10. T. (ihre Analyse s. weiter unten), und nach No. 58 die um G^7 *(g-h-f)* aufgebauten Klänge. Die »Pendelbewegung« der Funktionen könnte also folgenderweise zusammengefaßt werden:

	No.56										No.57		No. 58
D—T,	D—T,	S—D—T,	D—T,	D—D,	T—T—T,	D—T,	S	D——→
↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	(7 Takte)	(8 Takte)
es°	*es*°	*fis*	*fis*	*Dis* —	*A*	*Es-übermäßig*		

Interessant ist, wie die zwei »S«-Punkte zwischen den wiederholten »D—T«-Wendungen aus dem Verlauf deutlich hervorspringen (No. 56 l. T. und No. 57. 4—10. T.). Nimmt man die Tonikapole der Reihe nach, so stellt sich nicht nur heraus, daß der erste und letzte *(es)* sowie der mittlere *(a) Tonikapol* im Verlauf in einem *Polaritätsverhältnis* aufeinander reimen, sondern daß auch der Klang eines jeden Tonikapoles im Vergleich zum vorigen sich *planmäßig erweitert*, u. zw. vom verminderten Dreiklang bis zum Moll-Dreiklang, vom Moll-Dreiklang bis zum Dur-Dreiklang, vom Dur-Dreiklang aber bis zum übermäßigen Dreiklang!

es-vermindert → *fis*-Moll → *Dis*- u.*A*-Dur → *Es*-übermäßig

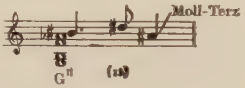
Die subdominante Fläche in den Takten 4—10 von No. 57 dreht sich an den *h-f* Baß-Tritonus-Schritten,



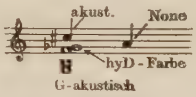
darüber, im 4, 6, 8 und 10. T. tritt achsenartig d^7 (d^9), bzw. im 9. T. dessen Gegenpol, die gis γ-Umkehrung *(h-es-gis-c)* auf. Das Taktpaar[30] der obigen Beilage bildet einen regelmäßigen, 12tönigen, chromatischen Komplex! Die Töne des zweiten Taktes können zur chromatischen Skala verdichtet werden: *es-e-f-fis-g-gis-a-b* (d. h., sie füllen genau den Ambitus der *es*-Quinte aus), während die fehlenden Stufen der chromatischen Skala — *h-c-cis-d* — ihren Platz im ersten Takt erhalten. Der Quartklang *f-b-es-gis* des zweiten Taktes und der Quintakkord (*d-a-e* + *h* Baß) des ersten Taktes sind die genauen Gegenpole zueinander. Der symbolische Sinn der obigen Quartakkorde *f-b-es-gis* (*f-gis* = Mandarin, *b-es* = Mädchen) ist uns nicht unbekannt.

[30] Es ist nicht nebensächlich, daß während beim ersten Erscheinen des Walzers jeder Takt eine *separate* Einheit bildet, hier vom Anfang an je 2 Takte zusammengehören (die Tempobezeichnung wird auch um mehr als das Doppelte lebhafter).

Bei No. 58 entfaltet sich mit dem Erscheinen des *G* eine breite Dominantfläche. Ihr ständiger Kern ist der G^7 Akkord (die Töne *g-h-f*), über dem sich eigentlich nur zwei Typen abwechseln, der eine ist gespannter, u. zw. wegen des Melodietons *his=c* (der mit dem Grundton in der Dissonanz *Oktave+Quart* zusammenklingt, es ist also kein Zufall, daß die Akzentuierung überall auf diesen Ton kommt; seine Auflösung erfolgt auf das *ais*, d. h. auf die *Mollterz* des Grundtons):

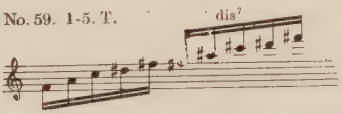


der erwähnte andere Klang enthält eine akustische Quarte *(cis)* und None *(a)*, dann die hyD-Farbe *(ges)*:



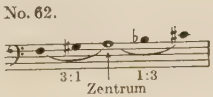
Heben wir noch einige aus den dominanten Achsenfarben hervor: der Anfang des 2. Taktes ist $G^7 + Cis^7$, der Schluß des 3, 5. und des 8. Taktes besteht aus der Synthese $G^7 + ais\beta$.

Nach diesem breiten Dominantblock müßte der fehlende 4. Pol der Tonika-Achse, das *C* erscheinen; die eruptive Wirkung von No. 59 steckt dagegen eben im Trugschluß, im Aufreißen des Subdominantventils: das Mädchen fällt in den Schoß des Mandarins, der Mandarin erzittert in fieberhafter Erregung. Die Triller umflattern die kleine Terz *gis-f* des Mandarins. Die vulkanisch emporschnellenden Läufe und Glissandi bilden ihrem Wesen nach die Fortsetzung zueinander:

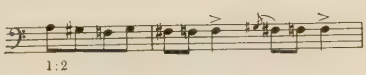


die sengende dis^7-Zerhackung personifiziert auch hier das Mädchen, wie auch die Melodie ihren Höhepunkt in der *dis*-Quarte *(dis-ais)* unmittelbar vor No. 59 erreicht und wie später das Zappeln des Mädchens, die Zuckungen ihres Körpers durch die Zerhackung eines *dis (es)* γ-Klanges unter dem *gis*-Triller des Mandarins — mit verblüffender Realität — geschildert wird! (Vom 4. T. vor No. 60 bis zum 5. T. in No.61, die *d*- und *e*-Töne sind eine chromatische Umschreibung des *es!*):

DIE HETZJAGD. Die infernale »arabische« Musik der Hetzjagd verdankt ihr individuelles Profil vor allem den Skalen 1 : 5, 1 : 3 und 1 : 2. Gleich der Tonreihe des Themenanfangs spiegeln sich zwei symmetrisch verbundene Kerne *1 : 3*

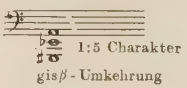


die beim Schluß zu einem Modell *1 : 2* umgewandelt werden:



und dasselbe Modell 1 : 2 nimmt später in der Mittelstimme der Takte 1—10 von No. 64 (also in der Stimme des vorigen Eintrittes) eine vollkommenere Gestalt an: *a-gis-fis-f-es-d*. Der Nachsatz geht vom Gegenpol des *a*-Eintrittes, dem *dis* aus: der 4. und 2. Takt vor No. 64 (der Tritonus *a-es* ist auch ein integranter Bestandteil der Ostinatobegleitung!). Im Themenkopf bekommt der kleine Terzschritt *gis-f* des Mandarins eine äußerst exponierte Rolle!

Auch die Begleitung vom Charakter 1 : 5 mit dem furchtbaren Trommeldröhnen basiert auf der *gis*-Tonalität:



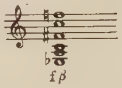
Es kann kein Zufall sein, daß in die Basis des Ostinatos das den Mandarin symbolisierende *gis* — und das Symbol des Mädchens, das *es* gesetzt wurden.

Die einzelnen Themeneintritte folgen einander in *Achsenordnung;* es ist keineswegs überraschend, wenn wir behaupten, daß der *erste* Themeneintritt eigentlich der 6. T. von No. 59 war, da er ja selbst in

seiner Tonreihe genau mit einem Gipfelpunkt der Hetzjagd, mit der Melodie von No. 68 übereinstimmt. Die Reihenfolge der Themeneintritte ist also folgende:

Es (vor No.60)
A (No. 62)
C (No. 64)
Fis (No. 66)
C (No.66. 6.T.)

schließlich schichtet sich bei No. 68 über diese der *F*-Eintritt, wodurch eine *f β*-Konstruktion entsteht:

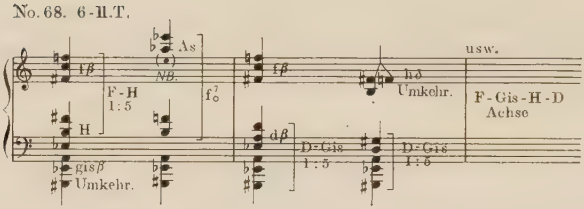


Daß dies zweifellos in Bartóks Absicht lag, zeigt sich eindeutig bei No. 68, woselbst *jeder wesentliche* Schwerpunkt — ab T. 6 jeder *Taktanfang* — die *fβ*-Harmonie zuspitzt ! Die Funktion des *fβ* stimmt mit der des begleitenden *gis*-Ostinatos überein, das *f* mit dem *gis*, und daß in der *großen Form* der Hetzjagd eben auch das *gis* und *f* zur führenden Rolle kommen, ist wieder auf das Mandarinsymbol, auf den subdominanten kleinen Terzschritt *gis-f* des Mandarins zurückzuführen.

Um von der nach No. 66 folgenden Partie ein umfassendes Bild zu bekommen, genügt die Untersuchung der Takte vor No. 69, diese verdichten nämlich die Bewegungen *sämtlicher Themeneintritte* von 66—68 in sich (dies um so mehr, da das *fβ* selbst durch die Summierung der Eintritte zustandekam !).

Ganz kurz zusammengefaßt: der *fis*-Eintritt von No. 66—der zuerst nach dem Muster des Eintritts von No. 62 spiegelnde *1 : 3* Bewegungen macht — erhält schon im 4. T. seine definitive Form, die bis No. 69 im wesentlichen unverändert bleibt (die Analyse s. weiter unten); der *c*-Eintritt von No. 67 — der vorerst ebenfalls sich widerspiegelnde 1:3 Schritte umschreibt — vereinigt sich in paralleler Bewegung mit dem vorigen Eintritt, vom 7. Takt an; die Skala des *f*-Eintrittes von No. 68 (b-e-*f*-fis-a) folgt im Typ dem Tonreihen-Aufbau von No. 60—61, breitet sich dann aus (6. T.) und zu beiden Seiten des Modells schließen sich weitere Melodieschritte an.

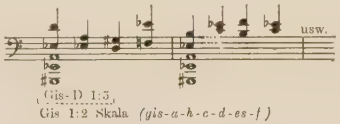
Vom 6. T. an versteifen sich die Tonreihen sämtlicher Stimmen und stabilisieren sich im *Ostinato*, das in jedem 2. Takt wiederkehrt und dessen Halbtakt-Schwerpunkte alle die *gis-f*-Achse verstärken:



An den Taktschwerpunkten wechseln sich die Modelle *f-h* 1 : 5 und *gis-d* 1 : 5 ab (der Haupt- und Nebenast der Achse; durch Vereinigung dieser zwei Modelle 1 : 5 entsteht das Modell 1 : 2) und halten das Gleichgewicht innerhalb der Achse aufrecht.

NB. Auch statt des eingeklammerten *e* (2. Akkord) stand ursprünglich ein *es* (vgl. z. B. die Mitte des 1. T. in No. 68), doch um den Klang noch weiter zu spannen — er erreicht nämlich hier seine äußerste Ausschwingung — erhält der Akkord den Rahmen der großen Septime: *f-e-es*.

Die Akkorde, welche die Bewegung begleiten, unterstützen gleichfalls die Achsentonalität *gis:*



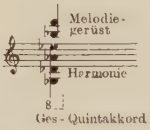
Noch einige Worte über die Tonreihen-Modelle der Melodie, die ab No. 62 fast zu einem Riesenrad angewachsen ist; in ihrem Aufbau streben sie danach, daß die Tonbereiche über und unter dem Zentrum einander *ausweichen*. Der obere und untere Teil der zum *fis*-Eintritt gehörenden Bewegungen (ab T. 4 in No. 66) können z. B. sozusagen ineinander gepaßt werden:

obere: b ↑ ↑ des es ↑ ↑ **fis** g
untere: ↓ h c ↓ ↓ e f **fis** ↓

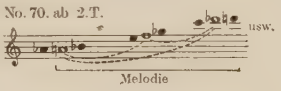
Die zum *c*-Eintritt gehörende Tonreihe (beginnend mit dem 2. T. vor No. 68) verwirklicht das vielleicht noch vollkommener:

obere: e ↑ ↑ g as ↑ ↑ **c** des
untere: ↓ f ges ↓ ↓ a b ↓ ↓

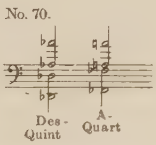
Der erste Höhepunkt der Hetzjagd stellt den Analytiker vor eine ziemlich schwere Aufgabe (No. 69, folgt in der Melodie dem Modell im 1—5. Takt von No. 68); der Ausgangs-Quintakkord scheint eine organische Fortsetzung des Melodiegerüstes zu sein:



die wiederholt von ihrem Gegenpol, der *c*-hyM Umkehrung abgelöst wird (Mitte von Takt 3 und 4, Anfang des 5. Taktes), doch scheint sie mehr auf die chromatische Auffüllung des Klanges abzuzielen. Das bezieht sich noch mehr auf die 2 Takte vor No. 70 beginnende Verdichtung, wo wir uns wegen des »konzentrierten« chromatischen Klanges nur auf Vermutungen beschränken müssen; die folgende Erklärung scheint die glaubwürdigste zu sein: die Melodie selbst füllt einen bedeutenden Teil eines *geschlossenen* Tonreihen-Modells (mit Aushahme des *as*-Tons) aus:



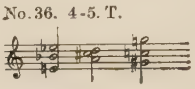
Wir nennen sie geschlossen, da man die Tonreihe fortsetzend wieder den Ausgangspunkt erreicht. Dieses Tonreihenmodell mit dem *f* als Zentrum hat den Aufbau eines übermäßigen Dreiklangs (*a*←*f*→*des*). Die Akkordtöne, die durch die Oktavverdoppelung erklingen — und die zugleich die äußersten Töne der Akkorde sind—, scheinen mit ihrem *Des*- und *A*-Charakter die Melodie um das *f*-Zentrum auszubalancieren.



Dazu kommt noch, daß der Akkord mit *Des*-Charakter sich immer mit dem Modell der Melodie paart, das von *f* zum *a*-Knotenpunkt strebt, der Akkord mit *A*-Charakter aber mit dem Melodiemodell verbunden ist, das von *f* zum *des*-Knotenpunkt inkliniert:

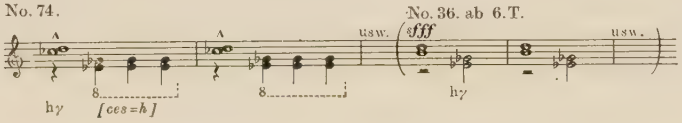
die *ausfüllenden Stimmen* verwenden hier eben die drei Töne (*es-g-h* = übermäßiger Dreiklang), die das oben skizzierte »geschlossene« Tonreihenmodell auf die *komplette Chromatik* ergänzen (*es* und *g*, die zum *f*-Zentrum in symmetrischer Beziehung stehen, sind vom 2. T. vor No. 70 ständig anwesend). Die außerordentliche Kompliziertheit der Akkordik steht jedenfalls im engsten Zusammenhang mit der Verwicklung auf der Bühne.

Die stolpernde No. 71 schöpft ihr Material aus der Szene *des eintretenden Mandarins* (vgl. No. 36), über ihre kleinen Terzschritte *gis-f* gleiten auch diesmal die Tromboneglissandi, die drei Akkorde des 4. und 5. Taktes von No. 36 aber werden sozusagen zum ausschließlichen Bauelement der Musik des 2—10. T. von No. 71!



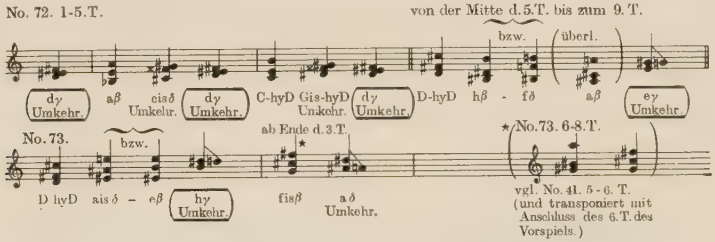
Die Töne des 1. Taktes — *a-gis-f* — sind mit dem Anfang der Hetzjagd identisch, der Akkord am Anfang des 8. Taktes entspricht der Parallele *(c-h-gis)*, darauf folgt achsenartig auch der Eintritt von der No. 72 *(fis-eis-d)* und bei No. 73 der Gegenpol *dis-d-h*, so daß die Hauptstützpunkte der Form die vier Pole der Achse flankieren.[31]

No. 74 löst sich in der *h γ*-Harmonie auf, die der andere wichtige Pfeiler des eintretenden Mandarins war (vgl. No. 36. 6—8. T.):

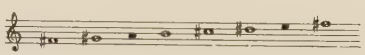


Dieser Akkord *ces=hγ* begleitet No. 74 und 75, ab No. 75 aber erklingt

[31] No. 72—73 entwickeln die bisherigen Akkorde weiter; schreibt man die Formel in logischer Reihenfolge auf,



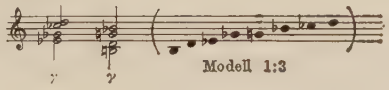
wird vor allem klar, daß die Melodie von stark pentatonischer Färbung ist:



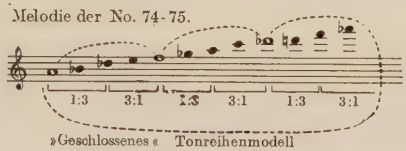
z. B. vom Schluß des 5. Taktes der No. 72, wo sich das Zentrum um eine große Sekunde von *fis* auf *gis* hebt, antwortet auf die Melodiewendung *h-gis-fis* (3—4. T.) *nicht* die um eine große Sekunde höhere *cis-ais-gis*-Wendung, sondern — sich nach dem pentatonischen Gerüst richtend — eine Wendung *cis-h-gis* (6—7. T.). Unmittelbar vor dem *h γ*-Akkord von No. 74 steht *fis β*.

er abwechselnd mit dem ihn zum *Modell 1 :3* ergänzenden Akkord $gγ$[32]:

No. 75.



Die Melodie verbindet sich mit dem *Gegenpol* des Akkords $hγ$, dem *f*- Zentrum, und ihre Tonreihe wird nur aus den Zellen *1 :3* aufgebaut:



Übrigens *stimmt* sie mit dem »geschlossenen« Tonreihenmodell von No. 70 *vollkommen überein*, bloß daß sie ihre Tritonus-Schritte noch mit zwei kleinen Terzen teilt.

Alles in allem ist die Hetze eingentlich nichts anderes, als die Projizierung des 1—8. Taktes von No. 36 auf eine breite Fläche: die Takte 1—3 von No. 36 entsprechen dem 1. Abschnitt der Hetze (No. 62—70 durchwegs die Tonalität *gis-f*), die Takte 4—5 von No. 36 dem Mittelteil (vgl. ab 5. T. No. 71), schließlich die Takte 6—8 von No. 36 der Reprise der Hetze (No. 74, $hγ$).

DIE VAGABUNDEN SPRINGEN HERVOR. Nun, da mit dem Hervorspringen der Vagabunden das *c*-Zentrum ebenfalls hervorspringt, ist es Zeit, den tonartlichen Aufbau des Werkes zu erörtern. Untersuchen wir die einzelnen Szenen ihrer Funktion nach, so kommen wir verblüffenden Zusammenhängen auf die Spur. Obschon es im ersten Augenblick als ein Widerspruch erscheinen könnte, sei es gesagt, daß die *Tonika* des ganzen Werkes, ähnlich der Tonart-Symbolik in Herzog Blaubarts Burg und im Holzgeschnitzten Prinzen der *C*-Grundton ist.[33] Die *C*-Tonalität darf aber im Falle des Wunderbaren Mandarins weder am Anfang noch am Schluß des Werkes eine Rolle spielen, da jener — das Vorspiel —

[32] Der $gγ$-Klang tritt unter dem Gegenpol *des*-Melodieton auf (No. 75 Mitte des 1. Taktes).

[33] Flüchtiger betrachtet, würde man kaum glauben, daß mehr als die Hälfte der etwa 20 Szenen des Werkes in *C* (oder *C-Fis)* konzipiert ist! Um nur die wichtigeren zu erwähnen: die Szene der Vagabunden *(C-Fis)*, II. Locklied *(C)*, Tanz des Jünglings *(C)*, Annäherung des Mandarins (*c*-Pentatonik), die Vagabunden springen hervor *(c)*, II. Mord (*C*-Zentrum), No. 104 *(C)*, Erfüllung (*C* 1 : 5, No. 108).

die aufs höchste gesteigerte Vitalität, die pulsierende Dynamik des Trieblebens, dieser — der Abschluß — aber den Tod des das Leben nunmehr verneinenden Mandarins schildert. Wenn wir noch hinzunehmen, daß die Takte, in denen der Mandarin seine Begierde befriedigt (No. 108), sich auf das Modell *C* 1 : 5 spannen, so steht das eigenartige Gleichgewichtgesetz der Pantomime vor uns:

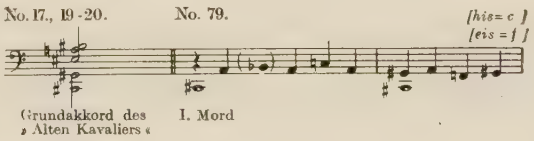
Anfang des Werkes	Gipfelpunkt	Schluß des Werkes
G	*C*	*F*
Dominante (V. Stufe)	Tonika (I. Stufe)	Subdominante (IV. Stufe)

Diese Ordnung der Funktionen kommt auch in der Reihenfolge der Bilder überall determinierend zur Geltung: getreu dem Inhalt des Werkes wird alles *von der Höhe in die Tiefe* gezogen, u. zw. in der Art eines sich stets erneuernden Wirbels, der alles verschlingt, musikalisch gesprochen, wird alles von der potentiellen Höhe der Dominante, über die Tonika in die Subdominante hinabgezogen.

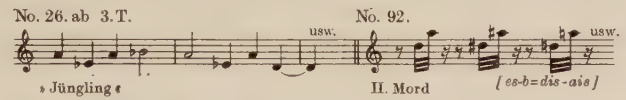
Dominante (cis-g-e-b) → Tonika (c-fis-es-a) → Subdominante(h-f-d-as)

I. Besucher (alter Kavalier) → II. Besucher (Jüngling) → III. Besucher (Mandarin)
I. Walzer (No. 44) ——→ II. Walzer (No. 55,7) → Hetzjagd
I. Mord ————————→ II. Mord ————————→ III. Mord

Wir wissen schon, daß sich die Szene des alten Kavaliers in *Cis* und seiner Achse, des Jünglings in *C* und seiner Achse, des Mandarins aber im *H* und seiner Achse entfaltet; auch die Tripeleinheit der Walzerthemen und der Hetze wurden bereits analysiert *(G-cis→Es-a→F-h)*. Die tonartliche Ordnung der drei Morde folgt — manchmal mit gespensterhafter Genauigkeit — den Szenen der drei Besucher und wiederholt sie. Vergleichen wir den Grundakkord des alten Kavaliers mit dem Trombonethema des I. Mordes:



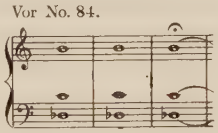
Die *C-Fis*-Achse der Szene des Jünglings wird das Zentrum des II. Mordes bilden: No. 92, gar nicht zu reden von solch geheimen Zusammenhängen, wie:



Zwischen den kleinen Terzschritten *d-h* des III. Mordes (No. 101) und dem Eintreten des Mandarins *(hy*, vgl. ab 6. T. von No. 36 bis No. 39 !) ist die Ähnlichkeit offensichtlich. Die Folge der 3 Morde ergibt also:

$$Cis \longrightarrow C \longrightarrow H$$

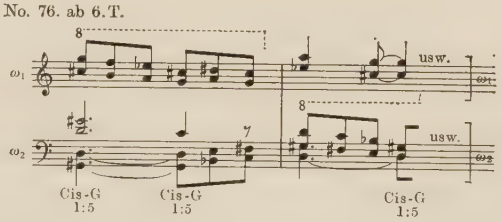
Auch die Stimmeneintritte von No. 76 — *h+c* (ab 1. T.) und das darüberwachsende *cis* (5. T.) — lassen das schon mit dem *c* in ihrem Zentrum vorausahnen; das gibt uns auch den Schlüssel der Akkordik von No. 78 in die Hand, wo nämlich das *c* als Melodiezentrum in der oberen Stimme, das *cis* als Baßorgelpunkt und das *h* als eine durch die *ganze Akkordreihe* hindurchziehende Mittelstimme ihre Plätze erhalten; diese drei Pole spielen in den Takten vor No. 84 eine klare konstruktive Rolle: *Des-C-H (= Cis-C-H)*:



Doch bevor wir uns auf Details einlassen, muß noch eine Frage geklärt werden: warum knüpft die *dis*-Quarte (Quinte) als ständiger Begleiter an die Person des Mädchens an und warum verbinden sich die Szenen der Vagabunden gerade mit der *c*-Achse? Die Vagabunden sind konstante Darsteller der Handlung, Rahmendarsteller, die im entsetzlichen Mysterienspiel, das der Mandarin durchwandert, zu keinen leidenden Beteiligten werden und zu solchen gar nicht werden können: sie werden vom Ablauf, von der inneren Handlung des Dramas überhaupt nicht berührt, da sie im wesentlichen nur Kulissen, notwendige aber indifferente Requisiten der Handlung sind. Ihnen, als im Charakter unveränderten Rahmendarstellern kommt weder die Dominante noch die Subdominante zu, es ist also logisch, daß ihr Tonartsymbol die *Tonika* sei; deshalb beginnt die 1. Szene (die Szene der Vagabunden) mit *c* und schließt mit *fis*. Auch das Mädchen bekommt das Tonikasymbol, jedoch nicht am zentralen *C-Fis*-Zweig der Achse, sondern am *Dis*. Dies ist

nur um eine Quinte (oder Quarte) vom Hauptpol des Mandarins, vom *gis* getrennt, das — wie wir wissen — der *gespannteste* Punkt der auf das *C* basierten Tonreihe ist.[34] Eben darum wurde es zum Sinnbild des Mandarins! Noch interessanter ist die Überlegung, daß das *gis-f*, das Symbol des Mandarins die innerhalb der Oktav-Grenze gespanntesten zwei *GSch*-Verhältniszahlen, die 8 und die 5 deckt! (Das *GSch*-System ist an sich schon ein »Spannungs«-System.) Der *gis-f*-Schritt des Mandarins, sowie die *dis-ais*-Formel des Mädchens können zur *Pentatonik (dis-f-gis-ais)* oder zum *Quart-Klang* vereint werden *(f-ais-dis-gis)*, der eine umschließt symbolisch den andern, beide scheinen den Zusammenschluß sozusagen anzubieten. In der Wahl des *dis* dürfte vielleicht auch mitgewirkt haben, daß sich das Mädchen weder auf die Seite der völligen Verneinung, noch auf die der völligen Bejahung stellt; das Bartóksche Symbol des einen ist *C-Dur*, des andern *fis-Moll* (vgl. Herzog Blaubarts Burg); es gibt bloß zwei Töne, die weder in *C-Dur*, noch in *fis-Moll* vorkommen und mit deren Hilfe noch ein Tonika-Akkord gebildet werden kann: die *dis*-Quinte bzw. die *dis*-Quarte *(dis-ais)*, was an sich Anlaß zur Überlegung ist. (Mit Hilfe dieser beiden Töne — *dis-ais=es-b* — kann *C-Dur* zu *Moll*, *fis-Moll* aber zu *Dur* verwandelt werden, sie vertauschen dadurch sozusagen ihr »Geschlecht«).

Das in No. 76 dominierende und in Form von Duolen auch noch über No. 77 hinziehende *c*-Zentrum steht also auch mit dem Auftritt der Vagabunden in symbolischer Verbindung. — Die ab No. 76. 6. T. erscheinenden Tritonusparallelen bilden ω-Tonreihen, die — da zwei ω-Schichten (auf der Skizze ω_1 und ω_2) übereinandergebaut werden — die komplette Chromatik in Bewegung setzen:

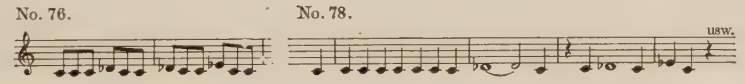


An den wichtigen Berührungspunkten bildet sich das *cis-g Modell 1:5*,[35] die *cis*-Tonart des I. Mordes vorbereitend; der Abschnitt selbst schließt auch mit diesem Akkord (Anfang No. 78).

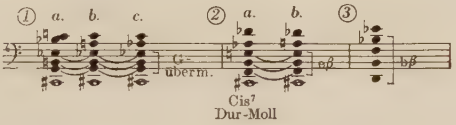
[34] Die kleine Sext der Tonika kommt bei Bartók stets in diesem Sinne vor. Vgl. die Analyse von Herzog Blaubarts Burg (Magyar Zene No. 4, 1961).

[35] Im Takt vor No. 78 steht auf jedem Achtel die Harmonie 1 : 5.

Die *cis-c-h*-Symbolik des Satzes der Blech- und Schlaginstrumente (No. 78), der die Akkordreihe ihre ungeheure Spannungskraft verdanken kann, wurde schon erwähnt; dem sei jetzt noch hinzugefügt, daß die Melodie-Linie *(c-des-c-es-c)* mit der motivischen Bewegung von No. 76 übereinstimmt:

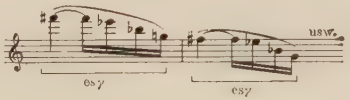


Dieser Bewegung entsprechend, zeigen die vorkommenden Akkorde folgende Varianten:



Aus ihnen läßt sich auch eine gewisse Achsenanziehung herauslesen: der Akkord 1. a.b.c. ruht auf *cis*-Baß und seinem Gegenpol, dem übermäßigen *g*-Dreiklang; der Akkord 2.a. ist ein *Cis-Durmoll*-Septimakkord; sowohl 2.a. als 2.b. enthalten das *eβ*-Gerüst, das sich mit dem 3. Akkord in seinen Gegenpol, *b β* dreht (mit Quarten gefärbt). Die Achse ist also: *Cis-G-E-B*.

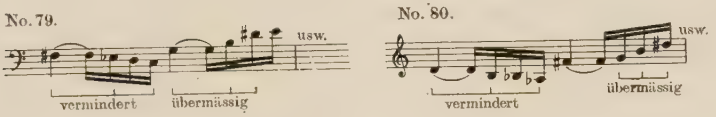
Die Melodie schwingt sich im 7. T. bis zum *fis*-Tritonus *(fis-c)* auf, wandelt sich sodann in einen *esγ*-Akkord um:



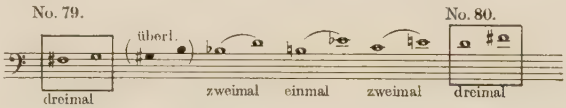
als seine Basis steht auch weiterhin die Tonalität des I. Mordes: ein übermäßiger *Cis*-Dreiklang (die Akkordtöne können in einer *ω*-Tonreihe *f-g-a-h-cis* verdichtet werden.)

I. MORD. Mit dem I. Mord beginnt die echte, — ohne Übertreibung darf man behaupten — mathematisch durchkonstruierte 12-stufige Technik, — als ob zum Ausdruck der Entsetzlichkeiten, die hier vor sich gehen, nichts anderes als die *Dodekaphonie* ausreichte. No. 79—80 sind rechte geometrische Torturen der *Klangsymmetrie*. Simultan spielen sich (dem Doppelthema entsprechend) zwei Vorgänge ab, der eine durch die Streicher, der andere durch die Trombone. Unsere Ausgangsbeobachtung ist, daß der im Baß ununterbrochen tönende *cis*-Orgel-

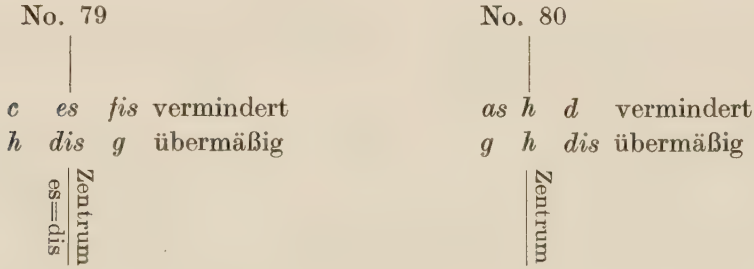
punkt weder im Streich- noch im Trombonenthema vorkommt, es scheint ein Tabu zu sein ! Das Streichthema, welches die Wellung der würgenden Kissen und vielleicht auch die Wellung des Atems des Mandarins darstellt, erhält seine Ausdruckskraft von den periodisch wogenden »engen« und »weiten« Effekten: in Tonreihenmodell wechselt in der Ausgangsstellung (No. 79) und beim Schluß (No. 80) ein *verminderter* Dreiklang mit einem *übermäßigen* Dreiklang ab, der erste, nebenbei von verengter Form, steigt *abwärts*, der andere, die erweiterte Formel aber *aufwärts:*



Da der übermäßige Dreiklang ein organischer Bestandteil der Melodie ist und das *cis* darin nicht vorkommen soll, darf die Melodiebetonung keinen der Töne des zum *cis* gehörenden übermäßigen Dreiklangs, weder das *f* noch das *a* berühren; außer diesem übermäßigen Dreiklang verwenden die *Melodiebetonungen* sämtliche Stufen der Chromatik, siehe die eminenten Melodiebetonungen:

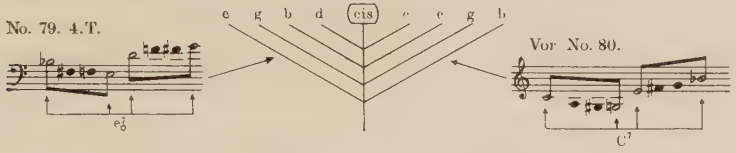


Das *grundlegende Modell*, d. h. die Assoziierung der verminderten und übermäßigen Dreiklänge ist nur in den zwei äußeren (auf der Skizze eingerahmten) Formen aufzufinden:

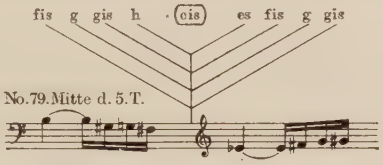


(s. die diesbezügliche Notenbeilage). *Im Vergleich zum cis-Zentrum* placieren sich die beiden vorigen Zentren — *es=dis* und *h* — *symmetrisch*. Die übrigen Figuren ordnen sich gleichfalls symmetrisch ein: die zweimal

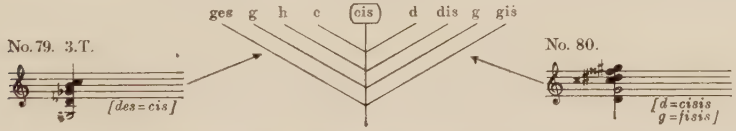
erscheinende Formel baut auf Stützpunkte $e^{7}{}_{\circ}$ (4. T.), bzw. C^{7} (vor No. 80) u. zw. *im Vergleich zum cis in vollkommener Symmetrie:*



Die Symmetrie der mittleren Formel (5. T.) fällt ins Auge:



Vergleichen wir die über dem Doppelthema kreischenden Begleitakkorde miteinander, so ergibt die Symmetrie des ersten und letzten Akkords:[36]



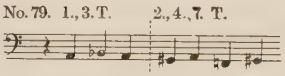
Noch etwas Wesentliches vom Streichthema! Beobachten wir — auch gesondert von den Melodiebetonungen — die Bewegung der *Sechzehntel*töne:

Die Zahlen, die den Ambitus in Halbtonschritten messen, drücken aus, wie sich die Tonreihe planmäßig *schließt* und *öffnet;* der engste Punkt (2) fällt mit dem Zentrum der vorigen Analyse zusammen.

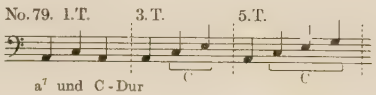
Die *Vorbereitung* des den Vorgang abschließenden übermäßigen *g*-Dreiklanges ist auf der Skizze ebenfalls gut ersichtlich, sein Grundton *g* — der Gegenpol des *cis*-Orgelpunktes — wurde mit Sternen bezeichnet (es ist kein Zufall, daß dieses *g* im Zentrum der mittleren, engsten Figur steht).

[36] Die *ω*-Skalen, welche die Akkorde vorbereiten, sind von vornherein symmetrisch (z. B. am Schluß des 2. Taktes im No. 79 *c-d-e-fis-gis-ais-c ω*, mit Großseptim-Parallele); nur vor No. 80 treffen wir eine asymmetrische Skala, im Verhältnis zum *cis* ist aber auch diese auf Symmetrie gestimmt: *ais-h-cis-dis-e-fis-gis* = *gis-ais-h-**cis**-dis-e-fis.*

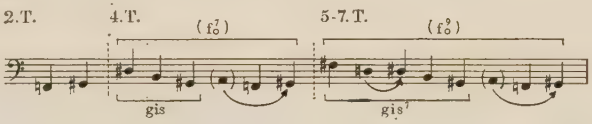
Gehen wir nun auf die Untersuchung des *Trombonenthemas* über. Das Streichthema berührt in seiner Grundstellung (No. 79. 1—2. T. und No. 80) nur folgende Töne nicht — ausgenommen natürlich das *cis*-Zentrum: *f-as-a-b*. Nun, die Haupttöne, die rückkehrenden Wendungen, Motivanfänge und Motivschlüße des Trombonenthemas wurzeln immer in diesen Tönen!



Die Töne *a-gis-f* der Schlußwendung rufen den Anfang des Themas der Hetzjagd, die *f-gis* Schlußwendungen den kleinen Terzschritt *gis-f* des Mandarins ins Gedächtnis. Gleichzeitig folgen die das Thema in Gang setzenden *a-b-a-c-a* Schritte der Melodielinie von No. 76 und 78 und damit das Anfangsmotiv des ganzen Werkes! (vgl. 3—6. T. des Vorspiels). Die Entwicklung des Trombonenthemas erfolgt durch die *Erweiterung* dieser Wendungen; die Melodie-Anfänge:

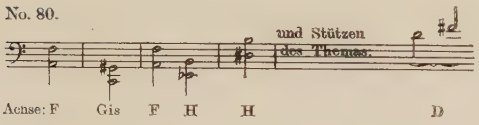


die absteigenden Bögen der Melodien:

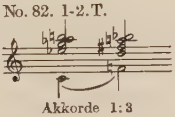


Wenn man überlegt, welch tiefe Symbolik des Lebens und des Todes in Herzog Blaubarts Burg dem *C-Dur* und *gis-Moll* (als einander zum *Modell 1:3* ergänzenden Tonarten)[36a] innewohnte, so wird es vielleicht nicht als zu übertrieben erscheinen, wenn wir jetzt in der Gegenüberstellung der *C-Dur* und der *gis-Moll-Sphären* den verhängnisvollen Kampf von Leben und Tod erblicken. — Die Sextschritte des Themas gestalten sich um die Kulmination der Erweiterung zu einer *Achse :*

[36a] Da *as-Moll* (*gis*-moll) die einzige Möglichkeit bietet, das *C-Dur,* die Tonart des »Lichtes« mit Hilfe des Distanz-Prinzips zu neutralisieren: *C-Dur* und *as-Moll (c-e-g + as-h-es)* ergänzen einander nämlich zu einem *Modell 1:3 (c-es-e-g-as-h),* und dadurch, daß diese beiden Tonarten sich zu einer Distanz-Formel vereinen, vernichten sie einander die Tonalität. So wurde das *as-Moll* im »Herzog Blaubarts Burg« zum *Tiefpunkt* des Werkes.



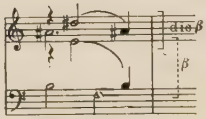
Der gelle Aufschrei in der Mitte von T. 1 in No. 81 (der sich am Schluß von T. 3 wiederholt) ist eine chromatische Formel, zusammengefügt aus den Tönen *c-des-d-es;* der im 2. Viertel aufschluchzende Bläserakkord ist nichts anderes, als der *zur Harmonie erfolgte Zusammenschluß* der *Thematöne* (Trombone) der vorigen zwei Takte. (Die im 2. Viertel von T. 2 erscheinende Harmonie antizipiert enharmonisch den Grundakkord von No. 82). Beide Klangtypen des 1. und 2. Taktes von No. 82 sind die *Modelle 1 : 3*



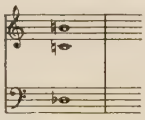
Aus dem ersten fehlt das *e*, aus dem zweiten das *cis :* gerade diese kommen in den Pizzicati des Basses zu ihrem Recht. Die beiden Modelle 1:3 passen derart ineinander, daß ihre Töne die volle Chromatik erschöpfen. Die beiden Akkorde des 3. Taktes bilden *den Gegenpol* der obigen zwei (was auch in den Baß-Pizzicati zum Ausdruck kommt); eine »Unregelmäßigkeit« zeigt sich nur an einer Stelle, im *g*-Gipfelton des 3. Taktes[37] (der mit achsenartiger Wendung das *b* mit dem *e* verbindet). Diese Symmetrien »in mehreren Dimensionen« — durch Gegenpolwechsel erfolgte raffinierte Kombinationen von ineinander passenden Distanzmodellen — übertreffen fast alles, was die Dodekaphonisten je erfunden haben. Sie erwecken den Eindruck eines »organisierten Chaos«, was durchaus kein Widerspruch sein soll, denn es bedeutet die Suspendierung der tonalen Denkart; das musikalische Ebenbild des dem Mord folgenden starren Abwartens ist: »der tonale Tod«. Mit einer einzigen Ausnahme enthält jeder Akkord von No. 83 mindestens zwei chromatische Kollisionen, die Klänge, welche die Motivgipfel stützen, sind aus *lauter* chromatischen

[37] Der Grund dieser Unregelmäßigkeit ist wahrscheinlich darin zu suchen, daß, infolge der *auf den Gegenpol* erfolgenden Umstellung, der erste Akkord des 3. Taktes (regelmäßig wäre *fis-a-cis-d-f) in seiner Tonreihe* mit dem 2. Akkord des 2. Taktes übereinstimmt (der zweite Akkord des 3. Taktes aber mit dem ersten Akkord des 2. Taktes), demnach würde sich an der Wendung des 3. Taktes dasselbe Modell (*cis-d-f-fis-a-b* 1 : 3) wiederholen und den Klang unrettbar monoton gestalten.

Tönen aufgebaut (der vorletzte Akkord des 1. Taktes ist aus der chromatischen Skala *d-es-e-f*, der erste Akkord des 2. Taktes aus *a-b-h-c* entnommen).[38] Ihre Klänge werden infolge der schwebenden Instrumentation der Holzbläser doch nicht hart und schaffen mit ihrer chromatischen Ausgeglichenheit sozusagen ein Vakuum um sich. Bevor der tote Punkt eintritt, dämmert unmißverständlich noch das musikalische Bild des Mädchens auf *(dis β)*:



schließlich kehrt im chromatischen Schlußakkord das *Cis-C-H* (= Des--C-H)-Symbol des Anfangs der Szene zurück; es ist interessant, daß Bartók diesen aus großen Septimen aufgebauten Akkord im Jahre 1920, also ein Jahr nach der Komponierung des Wunderbaren Mandarins in einer über die Zwölfstufigkeit verfaßten Studie als Beispiel anführt:



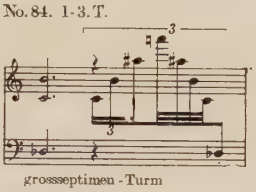
Die innere Logik von No. 84—87 kann nur auf psychologischem Wege restlos verstanden werden, diese Logik ist nämlich eine »Traumlogik«, worin sich alles — wie im Gehirn des zappelnden Mandarins — reflexartig, aus Erinnerungsbildern zu einem montagehaften Gewebe, zu einer komplexen Formation zusammensetzt, und wie in einer Traumerinnerung, sich auch hier nur schimmernde Reminiszenzen ineinander verwickeln, da sie ja die Visionen eines seiner logischen Zusammenhänge beraubten, auf selbständige motorische Abläufe zerfallenden Gehirns

[38] Die Akkorde des 1. Taktes sind die folgenden: Formel mit 1 : 3 Charakter, *as* β-Umkehrung, Formel mit 1 : 3 Charakter, aus übermäßigen Oktaven aufgebaute chromatische Formel, *cis-g* Modell 1 : 5.

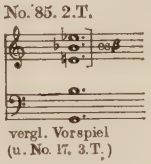
Die Akkorde des 2. Taktes: chromatische Formel, Modell 1 : 5 mit *d* α-Charakter, Modell 1 : 5 mit *cis* α-Charakter, Formel 1 : 3 mit *f* α,-Charakter.

Im dritten Takt: Modell 1 : 5 mit *ais* α-Charakter, Modell 1 : 5 mit *dis* α-Charakter, Modell 1 : 5 mit *e* α-Charakter.

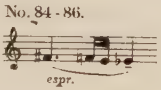
sind. Ihr Rahmen ist die schon erwähnte *Cis—C—H*-Symbolik,[39] die sich ab T. 3 mit weiteren großen Septimstufen erweitert:



Im 2. T. von No. 85 wird das Mädchensymbol so eingefügt, wie am Anfang des Vorspiels, also von der *G*-Durterz begleitet:

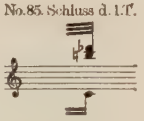


Der Takt vor No. 85 bringt im wesentlichen dasselbe. Der kleine Terzschritt des Mandarins wird jetzt zum »Sehnsuchtsmotiv« umgewandelt, was auch dadurch zum Ausdruck kommt, daß der Zielton dieser kleinen Terzglissandi immer das *»es«* ist: »Der Mandarin blickt mit Sehnsucht *auf das Mädchen«*.

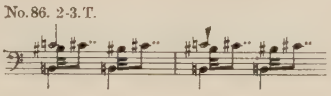


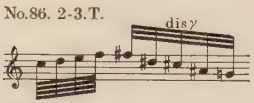
Das aus No. 34 bekannte »Schreckenmotiv« kreischt in der Mitte des 2. Taktes von No. 86 in der originalen Tonart *(dis!)* auf:

[39] Vermutlich taucht die *Cis—C—H*-Symbolik im Motivschluß des 1. Taktes von No. 85 auf,

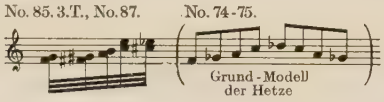


wie in der Akkordik ab Mitte des 2. Taktes von No. 86:

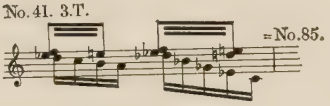




No. 84. 4. T. und No. 85. 2. T. umschreiben die *as-f (gis-f)* kleine Terz des Mandarins mit den Tönen des Anfangs des Hetzjagdthemas *(a-as-f)*. Der Klavierauszug läßt den Klang nur blaß wiedererkennen. Das *a* im 2. T. von No. 85 wirkt mit dem Viertelton-Schweben wie eine Vox humana, es scheint als »singe« der Mandarin den gequält ausgestoßenen Seufzer. In den nervösen Zweiunddreißigsteln zersplittert das Thema der Hetzjagd:



Im 1. T. No. 85 wird seine untere Stimme auch in der Tonart identisch mit dem 3. T. No. 41 (und mit dem 2—3. T. von No. 42): »das Mädchen schrickt zurück«



(die Takte vor No. 85 und 86 sind die Transpositionen der obigen).

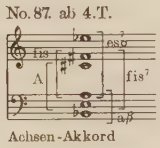
Der Triller von No. 86 ist mit dem das Eintreten des Mandarins begleitenden Triller (No. 36) identisch, nur geht er vom oberen Wechselton ab — als hätte ihn etwas mit Gewalt von seinem Platz gestoßen.

Eine Art von Traumvision drückt sich auch in den irrealen, durch Glissandi verwickelten Klangbildern der Instrumentation aus. Man könnte sagen, die volle Chromatik erschaudert ständig im Klangmaterial, das Augenmerk des Komponisten richtet sich hier hauptsächlich auf die *Verteilung der Klangbereiche* der Chromatik; zwei rasch herausgegriffene Beispiele: im 1—3. T. von No. 84 geben die Töne aus dem großen Septimgerüst die chromatische Reihe *a-ais-h-c-des*, das »Sehnsuchtsmotiv« die chromatische Reihe *fis-f-e-es*, dazu kommt noch der *g*-Akkordton der *c*-hyM-Harmonie;[40] diese zusammen füllen die volle Chromatik aus — mit Ausnahme des *as*, welches das Zentrum der Melodie im 4. T. sein

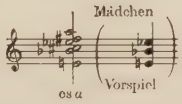
[40] *c-es-g-h*-Töne (der *es*-Ton ist mit dem Schlußton des Sehnsuchtsmotivs identisch, No. 84. 1. T., No. 86. 1. T.).

wird. Ein anderes Beispiel: von der Mitte des 1. Taktes von No. 86 umfaßt der Triller die chromatische Reihe *gis-a-ais-h-c*, das Englischhorn—Baßklarinette-Thema fortsetzungsweise die chromatische Reihe *cis-d-es-e*, dann füllen der *g*-Ton am Anfang des 2. Taktes und das eintretende Sehnsuchtsmotiv die verbliebene vorhandene Lücke aus.

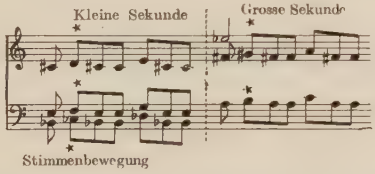
II. MORD. Die Aufeinanderfolge des den II. Mord einleitenden 4. T. von No. 87 und der No. 90 reimen sich mit No. 76 und 78, die den I. Mord vorbereiten (dem 6/8-Pulsieren folgen in beiden Fällen Blech- und Schlagakkorde). Im 2—4. Takt von No. 87 gehen wir vom *cis*-Zentrum (Anfangston) auf das Gebiet des *c*-Zentrums über: ab der Mitte des 3. Taktes erscheint eine C^7-Zerhackung *(c-e-g-b)*, und als deren organische Fortsetzung übersteigern sich die einzelnen Stimmeneinsätze so, daß sich aus ihnen ein 6stimmiger *Tonika-Achsenakkord* bilde:



Um die Bewegung besser zu verstehen, stellen wir uns diesen Akkord in *a-Form* vor (auf zwei Schichten aufteilbar, auf *e-b-cis* und *es-fis-a* verminderte Dreiklänge):



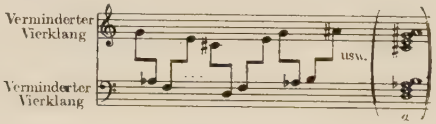
Die Stimmen bewegen sich jede einzelne nach dem Muster von No. 76: jede Stimme springt Sekund- und kleine Terzintervalle; während jedoch die Stimmen der einen Schichte des Akkords (*e-b-cis* verminderter Dreiklang) um eine *kleine* Sekunde abweichen, schreiten die Stimmen der anderen Schichte *(es-fis-a* verminderter Dreiklang) eine *große* Sekunde:



Nur auf diese Weise konnte vermieden werden, daß eine Stimme in die Schichte der anderen eindringe und daß die Sekundschritte die mög-

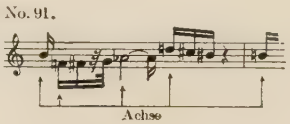
liche dritte Schichte *(h=ces-f-d-gis)* berühren (s. die besternten* »subdominanten« Töne). Auf die Ähnlichkeit mit dem Vorspiel des Werkes an Motiven, Rhythmus und Klang braucht vielleicht gar nicht hingewiesen werden.

Geometrisch musterhaft ist der *dominante a-Turm* von No. 89; seine beiden Oberschichten entstehen aus zwei verminderten Vierklängen:

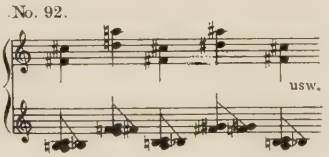


als dritte Schichte schließt sich der verminderte Vierklang *es-a-c-fis* in den unteren Stimmen (so umspannt der *a*-Turm die volle Chromatik).

No. 91 beruht wieder auf der chromatischen Technik; die breiten Flügelschläge der Thematik des 1. Taktes können z. B. zu folgenden chromatischen Bögen zusammengeschlossen werden, wobei sich die einzelnen Bögen der subdominanten Achse anpassen:



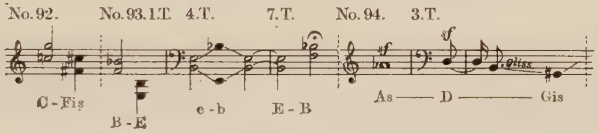
Der chromatische Block der Triller aber setzt den beim *as*-Schwerpunkt unterbrochenen Bogen fort: *a-b-h-c*. Die folgenden Takte beruhen auf einem ähnlichen Prinzip. — In der Mitte des 4. Taktes gestaltet sich die das eigentliche Thema bis zum Ende begleitende Figur, die gewiß den Pulsschlag des Mandarins versinnlicht (jeder Pulsschlag vibriert zweimal, zur herzklopfenartigen Wirkung tragen das Pochen der kleinen Trommel und der Pizzicati bei). Das sind »Dreiklänge«, in denen die Rolle der Terz durch chromatische »Geräuschklänge« besetzt ist:



Die Bewegung ist zweischichtig, ihre Dualität besteht darin, daß während die oben angeführten Quintklänge kleine und große Sexten springen,

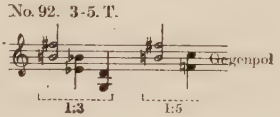
springen die Geräuschklänge zur selben Zeit Quinten und kleine Sexten.[41] Die Erweiterung führt immer auf die *dis*-Quinte des Mädchens (dies geht auch aus der engen Beziehung zum Tanz des »Jünglings« hervor; vgl. die zuvor mitgeteilte vergleichende Beilage).

Wir wollen nun auch über den Aufbau der Form sprechen. Das über die Figuration wachsende, in der Quintparallele fortschreitende Thema ist *C-zentrisch* (No. 92); seine Hauptstützpunkte bilden mit diesem Zentrum *das Verhältnis eines übermäßigen Dreiklangs (c-e-as)* : schon der Auftritt-Takt fällt in den Bereich von *E* und *As* (vor No. 92 Eintritt *E* des Themas und *As*-Triolenbetonung), *C-As-E*-Betonung kommt auch im 2. Takt von No. 92 vor, am *Tief*punkt kommt die *E*-Quart (No. 93 4—7. T. Lento), am *Siedepunkt* das *As* (No. 94), dann am neueren *Tiefpunkt* wieder die *E*-Quart (Lento vor No. 95) zur Geltung. Jeder der jetzt aufgezählten Form-Stützpunkte wird durch seinen *Gegenpol* ausbalanciert:



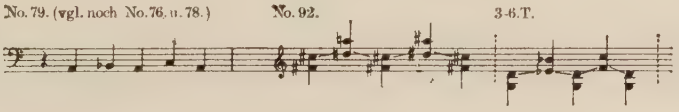
Die *C-Fis*-Achse macht ihren Einfluß nicht nur bei No. 92, sondern, als harmonische Stütze auch unter dem Tiefpunkt (No. 93. 4. T.) und am Schluß des Teiles geltend (der *ges*-Triller vor No. 95 und das *c*-Sehnsuchtsmotiv).

Zum *B*-Stützpunkt von No. 93 gelangen wir über chromatische Stufen: *C* (No. 92. 1—2. T.)→ *H*(3—5. T.)→ *B* (No. 93). Der harmonische Hintergrund der *H*-Stufe ist ein aus Quinten aufgebautes *1:3 Modell* (vgl. die Tonreihe der Locklieder):



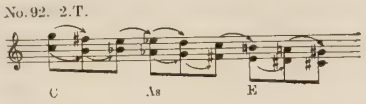
Mit der Erhebung der *Es*-Quinte auf eine *F*-Quinte kommt der Gegenpol der Hauptstimme *(H)* zum Vorschein, ähnlich zur bereits erwähnten *B—E*-Polarität in der Mitte des 1. Taktes von No. 93.

[41] Steht in einer gewissen Relation mit der Bewegung an entsprechender Stelle des I. Mordes!

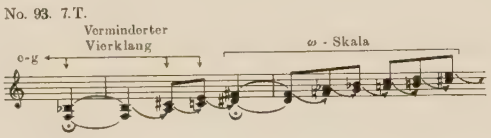


Die das Thema begleitende *Parallele verengt sich* bis No. 94 *systematisch* von der Quinte bis zur kleinen Sekunde, um mit dieser in den Siedepunkt zu münden; in der Wirkung ist es überaus überzeugend, daß während die Melodielinie einen *doppelten* Weg beschreitet, sich senkt und aufrichtet, sich abschwächt und wieder Kräfte sammelt, sich die das Thema begleitende Parallele ohne Brechung, in *gerader Linie* bis zum Siedepunkt verengt.

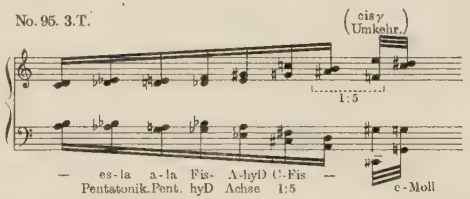
Die Melodielinie selbst ist größtenteils die Funktion der das Thema begleitenden Parallele, deren Intervalle sich *chromatisch* verbinden, z. B. sind Quinten und verminderte Quinten im 1—5. T. von No. 92 — oben oder unten — chromatisch aneinander geknüpft:



(und betonen außerdem auch den erwähnten übermäßigen Dreiklang *C-As-E);* in den zwei Takten vor No. 94 paßt ebenfalls jedes Intervall chromatisch zum vorhergehenden: so entsteht parallel mit der Intervallverengung der verminderte Vierklang, dann die ω-Tonreihe der Melodie:[42]



[42] No. 95 verbleibt auch weiterhin im Anziehungsbereich des *C* (alle Motivschlüsse in *c-Moll*, s. Skizze unten), u. zw. äußern sich die Ratlosigkeit der Vagabunden und das allgemeine Durcheinander in der Gärung der Klangsysteme, in der Desorganisierung der tonalen Zusammenhänge, die unbestimmten Konturen der Achsenzusammenhänge können daraus doch entnommen werden: wir demonstrieren jenen Akkordgang, der den 2—4. Takt, und noch mehr das Material der folgenden Takte bestimmt:



Im Moment aber, da die Vagabunden den entscheidenden Einfall haben, klärt sich das tonartliche Chaos mit einem Schlag: das in die Tiefe abstürzende Quart-

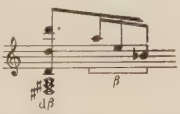
Alle Teile des I. und II. Mordes entsprechen ihrer Form nach einander:

6/8-Pulsierung	No. 76	No. 87,2.T.
Blech- und Schlagwerksatz	No. 78	No. 90
Hauptsatz	No. 79	No. 92
Sehnsuchtsmotiv	No. 84	No. 94,5.T.
die Vagabunden beraten sich	No. 85,3.T.	No. 95

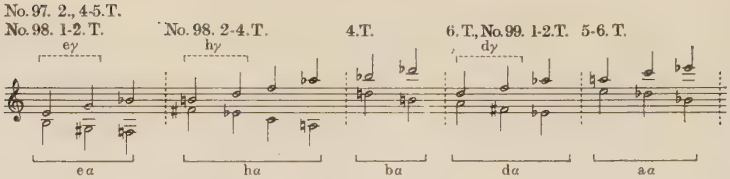
III. MORD. Die Trombonen-Glissandi der Erhängungs-Szene gleiten wie gespensterhaft dahinschleichende Schatten auf und ab (No. 97—100), u. zw. durchwegs am β-Gerüst:

Die sich erweiternden, in Trichtern öffnenden Holzbläserstimmen erinnern an die bedrückendsten Träume. Sie beschreiben Kreise, die sich stets erweitern und ausbreiten, deren sich ständig öffnender kosmischer Rachen den Mandarin zu verschlingen droht. Mit sicherer Hand trifft Bartók bei jedem Mord das einzige Darstellungselement, das die Lage am treffendsten charakterisiert: die Musik schildert beim Erwürgen des Mandarins das qualvolle Wogen der Lungen, beim Erstechen des Helden das Schlagen des Pulses, und schließlich stellt sie das Erhängen durch gespreizte, gespannte Motive dar, die den Körper auf das Rad zu spannen scheinen. (Es gereicht den edlen Mitteln zum Lobe, daß sie im Zuhörer keine künstlichen und krankhaften Erregungen wecken, was z. B. bei den Schreckenszenen Puccinis erreicht werden will.) Die Trichtergänge erweitern sich immer von der kleinen Sekunde zumeist auf die große Septime: zwischen diesen äußersten Punkten weisen die sich widerspiegelnden Melodiebögen die α-Konstruktion auf:

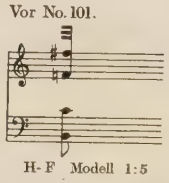
Tritonus-Thema des 3—4. Taktes von No. 96 *(d-a-e-b)*



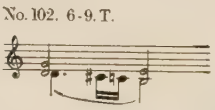
ist nichts anderes als das Gegenstück und die Umkehrung des Befehlthemas (No. 10) der ersten Szene der Vagabunden (der Melodieschluß gibt das Modell 1:5 *a-e-es-b*, vor No. 97).



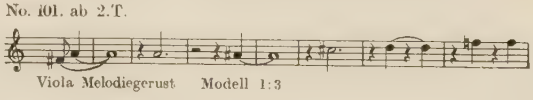
Den Stimmen schließt sich bei No. 100 als Parallele eine übermäßige Oktave, die im glimmenden *h-f* Modell 1:5 des 2. Taktes erlischt:



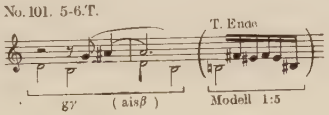
Den thematischen Kern des Hauptsatzes (No. 101—103) des III. Mordes bildet der kleine Terzschritt des Mandarins; seine Wirkung ist nicht nur deshalb so aufrührend, weil Bartók das Sehnsuchtsmotiv jetzt dem Hauch der menschlichen Stimme, der Singstimme übergibt, sondern der Schlüssel seiner Suggestivität liegt auch in der *Wiederholung;* ja die hartnäckig wiederholten kleinen Terzschritte scheinen den Zuhörer dadurch zu hypnotisieren, daß sie bis zum Schluß am *d-h*-Zentrum verharren; *d-h* (und nicht *g-e*) ist auch in No. 102—103 die *Hauptstimme*, wie das aus den singenden Trombonen-Glissandi ab dem 6. Takt von No. 102 klar hervorgeht:



von der leer schluchzenden Mixtur der *oberen*-Quarten erhält sie bloß ihren beklemmenden visionenartigen Charakter, ähnliches schrieb Bartók vielleicht nur im sich nähernden, dann wieder entfernenden Gespensteraufmarsch des »Langsam« seines Divertimento; sogar das Rezitieren der ausdrucksvollen, erschütternd beredten Gegenstimme (auf der Viola ab 2. T. von No. 101) ist ein Vorbild des erwähnten Teiles im Divertimento. Diese verzweifelt flehende Melodie gleitet auf den Stufen des Modells 1:3 empor:

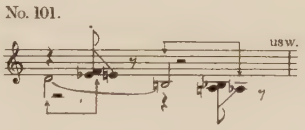


Das Mandarinmotiv (untere Stimme *d-h*-Schritte) weicht am Schluß eines jeden Satzes achsenartig aus:[43] der 4. Takt auf *f*, der 7. Takt auf *gis*. Die folgenden Takte folgen auch diesem Beispiel.[44] Die beiden Stimmen stehen in No. 101. 1—3. T. zueinander im h^7-Verhältnis *(h-d-fis-a)*, im 4. T. — wo die Hauptstimme ausweicht — treten sie in ein übermäßiges Dreiklang-Verhältnis *(f-a-cis)*, ja selbst die Gegenstimme umschreibt einen übermäßigen Dreiklang *(gis-e-c);* die zwei übermäßigen Dreiklänge vereinen sich zum *Modell 1:3*. Der zweite Satz ist dadurch gespannter als der erste, daß die kleine Terz *d-h* zum Kontrapunkt nicht in ein Oberton-, sondern in ein *a*-Verhältnis tritt:

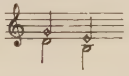


Der 8—9. Takt ist mit dem ersten Satz verwandt, bloß geriet der leitende *d-h* Schritt nun in die *Gegenstimme*, d.h. die Rollen der beiden Stimmen werden *vertauscht;* selbst das achsenartige Ausweichen (vgl. 4. T.) ist darin vorzufinden (im *f* des 9. Taktes).

Die punktartigen Aufglimmen, die stichelnden kurzen Farben von No. 101 umschließen *chromatisch* die Hauptstimme, ihre Konturen betonen scharf die Achse *(d-f-h-as)* im 1—3. Takt:



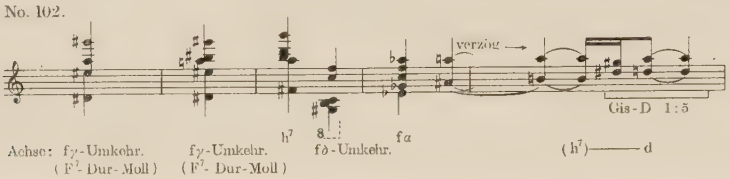
(der Gipfelton des 4. Taktes ist gemäß der Achse *as*, der 7. Taktes *h*). Es sei noch einmal betont, daß wir in No. 102—103 nicht die kleine Terz *g-e*, sondern die kleine Terz *d-h* als Leitstimme hören:



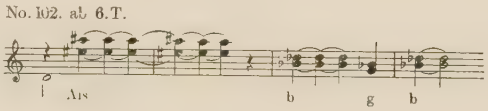
und daß der Klang gerade mittels der leeren *g-e*-Mixtur so trostlos und wüst wirkt. Wie organisch die Musik mit der Bühnenhandlung verschmolzen ist, zeigt wieder die weitere Analyse: die Akkorde der sich bis zum

[43] Bartók bezeichnet den Schluß eines jeden Satzes mit Zäsur.
[44] So z. B. schweift der kleine Terzschritt *c-a* im 8—9. T. auf den Tritonus *dis* ab, usw.

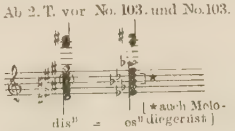
Gipfelpunkt erstreckenden Partie treffen mit der *subdominanten* Achse des kleinen Terzschrittes *d-h* zusammen (No. 102. 1—5. T.):



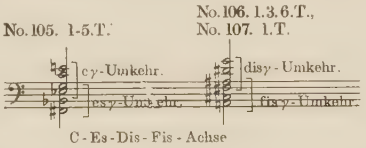
doch sobald dieses ungeheure Kreißen seinen Höhepunkt, den Wellenbrecher erreicht und das Mädchen zum Entschluß »nehmt den Mandarin herunter« kommt — schlagen die Harmonien sogleich in Richtung auf die *dominante Achse* um:



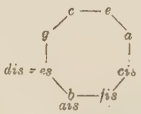
(Die Trombonen-Glissandi sorgen dafür, daß die kleine Terz *d-h* auch nach dem Gipfelpunkt im Zentrum verbleibe.)[45] Die im *ais*-Akkord staccato aufglimmenden Akkordformeln lassen vielleicht das Symbol des Mädchens aufblitzen:



In No. 104—107, im Vordergrund der Erfüllung »breitet« sich das Material plötzlich aus: die erscheinende *γ-Umkehrung* (große Terz + + Quart + große Terz) bildet nicht nur eine *Achse*,



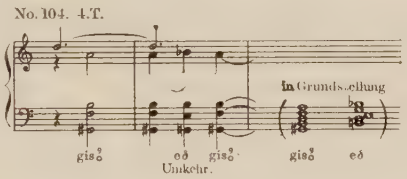
sondern auch eine *geschlossene* Periode (periodisch wechselnde große Terzen und Quarten):



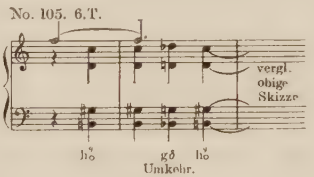
[45] Der *d—h*-Schritt wird hier neben der oberen auch durch die *untere* Quartmixtur unterstützt.

Die Periodizität vervielfacht die auch in ihrem Charakter gesteigerte *weite* Wirkung der γ-Umkehrung: »das Mädchen und der Mandarin umarmen sich«. (Auch der Grundakkord des 1—3. Taktes von No. 104 stimmt mit dem oben skizzierten Akkord überein, doch mit einem in die Quart gezerrten Baß.) Der Träger des Ausdrucks ist dagegen gerade jener Kontrast, der zwischen diesem sich erschließenden Grundakkord und der stets zusammenknickenden Motivik besteht: es hat den Anschein, als kämpfte der Mandarin gegen seine körperliche Schwäche.

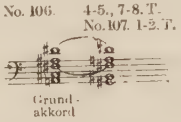
Die Akkorde des mittlerweile zweimal eingeschalteten *Meno vivo* bilden mit den Grundakkorden ein übermäßiges Dreiklangverhältnis[46]: zum *C*-Grundakkord (vgl. obige Grundakkordskizze) im 4—7. Takt der No. 104 verbinden sich Klänge von *gis*- und *e*-Bedeutung,[47]



zum *Dis*-Grundakkord im 6—8. Takt der No. 105 treten ebenso Klänge von *h*- und *g*-Bedeutung:



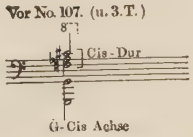
Ab 4. T. No. 106 verstimmt sich der Grundakkord chromatisch:



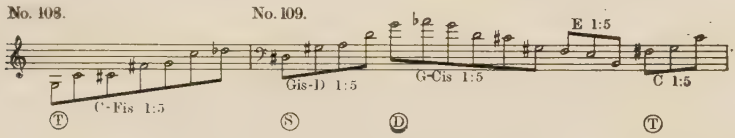
[46] Es ist gewiß aufgefallen, welch wichtige Rolle *den übermäßigen Dreiklängen*, den nach unserer Terminologie »Bartókschen Dominanten« und »Bartókschen Subdominanten« im Verlauf der Analyse, im Verflechten der Harmonien und in der Formbildung zufällt. Dies ist das Resultat und die Aggredienz der »12ton«-Technik, des Vordringens der Distanzverhältnisse und der *chromatischen* Empfängnis der Musik; bekanntlich schaffen die Distanzverhältnisse in Bartóks Chromatik die innere Ordnung der Musik. Und doch gibt es in Bartóks Schaffen kaum ein zweites Werk, dessen Konzeption, auch seinem Inhalt nach, tiefer in der Chromatik verwurzelt wäre, als dieses.

[47] Am Schluß des 6. Taktes No. 104 treten übermäßige Oktavkollisionen auf: *ais-h-c* und große Septime *g-fis*.

durch seine weitere Verstimmung kommt auch die die Erfüllung vorbereitende dominante Harmonie zustande:



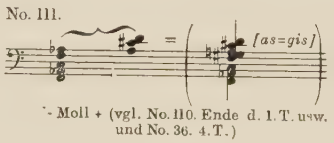
ERFÜLLUNG UND TOD. Das Unisono des Gipfelpunktes öffnet sich in *Modellen 1 : 5*, diese Modelle schließen einen kadenziellen, T—S—D—T Funktionenkreis ein:



Die im Ambitus *gis-h (f-h)* eingeschlossenen grellen Triller greifen aus der Auftrittszene des Mandarins herüber (No. 36).

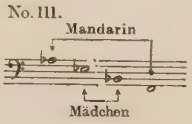
Auch in No. 110 werden die Motive und Akkorde des Mandarinauftrittes sozusagen wortwörtlich angeführt: die kleinen Terzglissandi *gis-f* und die in das Pianissimo schwindenden Harmonien des Mädchens werden auch hier in Trombonenfarben gekleidet, so wie sie im 4. T. von No. 36 zuerst auftraten. Die dahinsterbende Melodie des Englischhorns, die vielleicht eine Reminiszenz der Locklieder ist, glättet nun den kleinen Terzschritt des Mandarins im großen Terz- (2. T.), dann in reinen Quartschritt (4. T.): »die Sehnsucht des Mandarins wurde nunmehr erfüllt«; die wunderbare schwüle Schönheit der *ges*-Töne liegt darin, daß sie den Begleitakkord mit hyD-Charakter versehen (in der Grundstellung dargestellt sind es *d-ges-a-cis* Töne, 1. u. 3. T; die Formel ist in dieser Tonart als »Bartók-Signatur« bekannt)[48].

Der Schlußakkord des Werkes ist in *f*-Moll (No. 111) gesetzt, in ihn klingt auch der wiederholte Akkord von No. 110 hinein (*a-cis-d*, vgl. No. 110, Schluß von T. 1, T. 3, usw.):



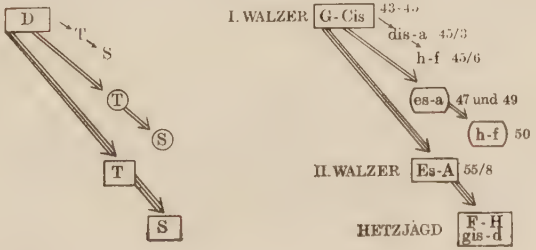
[48] Klang des 4. T. No. 110: *g β (gis-d-g)*.

Das *f*-moll wird durch seinen Gegenpol *H*-Dur knapp vor der No. 111 bedeutungsvoll vorbereitet *(h-es-ges)*. Den Schlußakkord fundiert der kleine Terzschritt *as-f (gis-f)* des Mandarins; die *Quartstufen* des Englischhorns und der Baßklarinette führen ebenfalls von *as* bis *f*: ***as*** (No. 111)-*es* (2. T.) -*b*(3. T.) -***f***(6. T.), das Symbol des Mädchens und des Mandarins vereinend, die *as-f* kleine Terz mit der *es-b* Quarte:

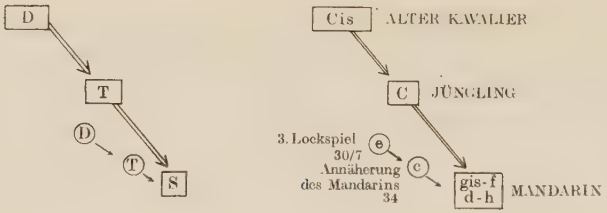


* * *

Und nun können wir die tonartliche Ordnung des Werkes aus größerer Perspektive überblicken. Wir konnten feststellen, daß sich eine aus der Höhe in die Tiefe absteigende tonartliche Tendenz in jeder Großform-Fläche geltend macht, eine Tendenz die sich — der Tripeleinheit des Werkes entsprechend — dreimal von der Dominantenhöhe über die Tonika in den Schoß der Subdominante hinabsenkt. Die Folge der Szenen der drei Besucher: des alten Kavaliers *(Cis)*, des Jünglings *(C)* und des Mandarins *(gis-f-d-h)*, — dann die Folge des I. Walzers *(g-cis)*, des II. Walzers *(es-a)* und der Hetzjagd *(f-h)*, schließlich — als Reprise — die Folge des I., II. und III. Mordes *(Cis-C-H)* gleiten gleichfalls am Abhang Dominante—Tonika—Subdominante unaufhaltsam in die Tiefe. Nun können wir hinzufügen, daß *binnen* den Großform-Flächen die kleineren Formeinheiten derselben Ordnung folgen; das läßt sich im Aufbau der Walzer-Hetzjagd, wo sich dieser Vorgang — auf stets höherem Niveau — dreimal wiederholt, besonders gut aufzeigen:

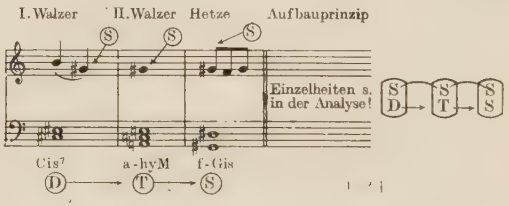


In der Folge der drei Besucher geschieht im wesentlichen dasselbe, hier mündet aber alles in den *Auftritt des Mandarins!*



(Es ist charakteristisch, daß die subdominante Achse, als Tonalitäts-Bestimmer, bis zum Eintreten des Mandarins überhaupt nicht erscheint!) Die dominante Tonart des Vorspiels *(g)* balanciert genau so die subdominante *(f)* Tonart des Schlusses aus, die Teile, die zwischen diesen beiden den »Rahmen« der Handlung bilden, erhalten so Tonikafunktion: die *C-Fis*-Achse der I. Szene entspricht — auch ihrer formalen Position nach — der *Fis-C*-Achse der Erfüllung; bei der »Reprise«, da die Vagabunden hervorspringen, kehrt ebenfalls das *C*-Zentrum zurück, auch hier gleichsam als Rahmen der Handlung. Eine Frage blieb noch offen: warum das I. Locklied gerade aus dem *a*-Pol entspringt? Die Antwort kann offenbar nur lauten: das *a* der Gegenpol der *dis*-Tonart des Mädchens ist, so daß sein Eintritt — besonders nach der Szene des Mädchens — sehr logisch klingt.

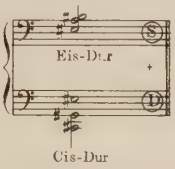
Doch wir sprachen auch von einer anderen Symbolik: daß nämlich die Akkordik überall *zweischichtig* ist, die untere Schicht ist veränderlich, der Akkord erhält von ihr seine Tonalität und Funktion, die obere Schicht ist aber in allen Hauptszenen des Werkes — unverändert — *subdominant:* sie zieht wie ein roter Faden durch das ganze Tanzspiel und deutet an, daß sich die Handlung durchwegs um die virtuelle Achse »der Triebe« abspielt; es wurde bereits erwähnt, daß in der Folge des I—II. Walzers und der Hetzjagd die Begleitharmonien — zwar zentriert sich die Melodie durchwegs zum subdominanten *gis* – den Weg Dominante → Tonika → Subdominante beschreiten; in schematischer Skizzierung sieht dies etwa so aus:



Dasselbe gilt auch für das Erscheinen der 3 Besucher; nun verstehen wir, warum der Grundakkord des alten Kavaliers zweischichtig ist:

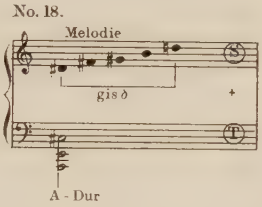
sein Tonalitätsbestimmer ist die *Cis*-Dominante, dementgegen wird seine Oberschichte durch das subdominante *Eis*-Dur gebildet:

No. 17.

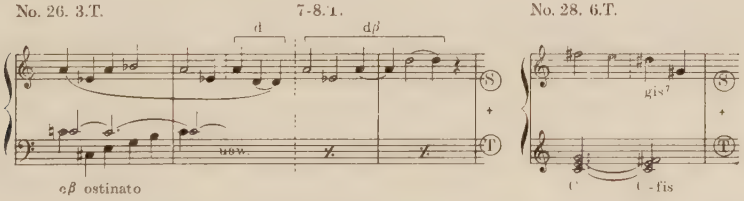


Eine ähnliche Dualität erweist das Gewebe auch im Mittelteil der Szene, hier über der *A*-Dur Tonika mit der Melodiezerstückelung des subdominanten *gis δ*:

No. 18.



oder in No. 19. 4—6. T. (über den *Cis*-Grundakkord die *Eis*-Dur Melodiezerstückelung). — Die Szene des Jünglings wurzelt in der Tonika *C*-Dur, die Motiv- und Periodenschlüsse der Melodie knüpfen aber auch hier an den »roten Faden« der Subdominante: am Schluß des 4. Taktes in No. 26 *d*-Quinte, im 7—8. Takt *d β*-Auflösung *(es-a-d)*, bei der Reprise aber *gis*-Gegenpol — über der *C-Dur* Tonika!

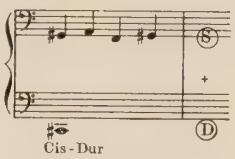


In der Szene des eintretenden Mandarins vereinen sich selbstverständlich die beiden Flächen in der Subdominante (ein Triller mit dem Ambitus *h-gis* begleitet die *gis-f* Schritte, No. 36).

Über eine ähnliche Tripelstufe bewegen sich auch die drei Morde, es ist also kein Zufall, daß sämtliche Motivschlüsse des Trombonenthemas in No. 79 in der Subdominante *f-gis* liegen (um von der Subdominanten-

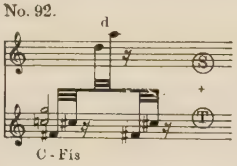
achse No. 80 überhaupt nicht zu sprechen: s. Analyse), seine Tonalität aber knüpft an die *cis*-Dominante an:

No. 79.



Im II. Mord — der seiner Motivik nach, wie gesagt, dem Thema des Jünglings ähnelt — spielt die subdominante *d*-Quinte dieselbe konstruktive Rolle, ihre Tonalität ist trotzdem die *C-Fis*-Tonika:

No. 92.



Alles zusammengefaßt,[49] können die drei Großform-Flächen des Werkes harmonisch dem folgenden Schema angepaßt werden:

Die drei Besucher:

alter Kavalier		Jüngling		Mandarin	
S: Eis-Dur D: Cis-Dur	→	S: d β T: C-Dur	→	S: S:	gis-f-d-h

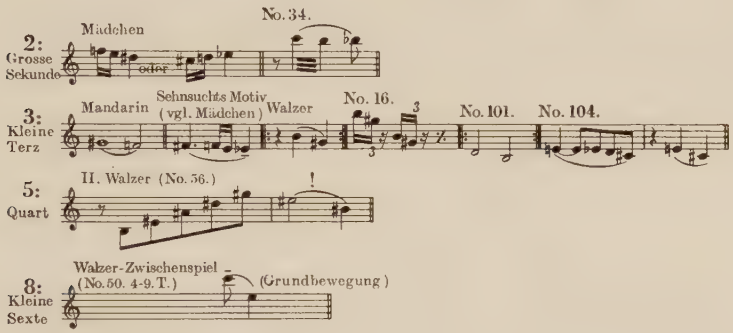
Die zwei Walzer und die Hetze:

I. Walzer		II. Walzer		Hetzjagd	
S: h-gis D: G-Cis	→	S: h-gis T: es-fis-a	→	S: S:	gis-f-d-h

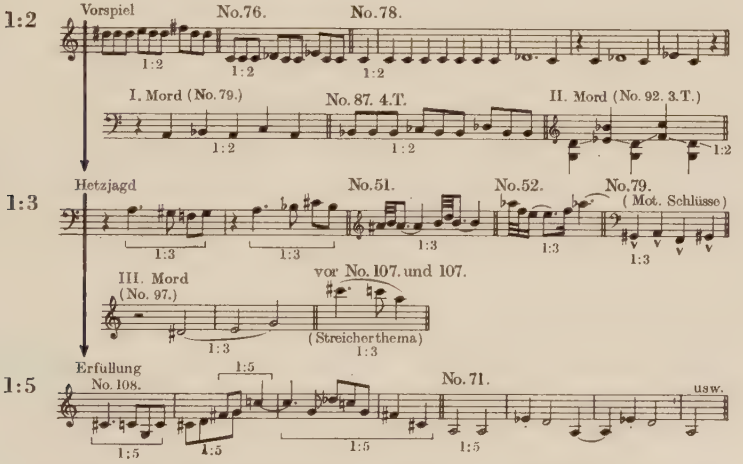
Die drei Morde:

I. Mord		II. Mord		III. Mord	
S: f-gis D: Cis	→	S: D-Quinte T: C-Fis	→	S: S:	d-h-gis-f

Werfen wir zuletzt einen Blick auch auf die Thematik. Die Motivik ist so einheitlich, in ihrer Entfaltung so klar zum *GSch-System* gestimmt, daß es verwunderlich ist, wie aus einem geometrisch so einfachen Rohmaterial das beispiellos reiche und vielfältige, sich jeder Situation sogleich fügende Themenreich des Werkes entsprießen konnte. Nun demonstrieren wir die GSch-Varianten des Mädchen- und Mandarin-Motivs:

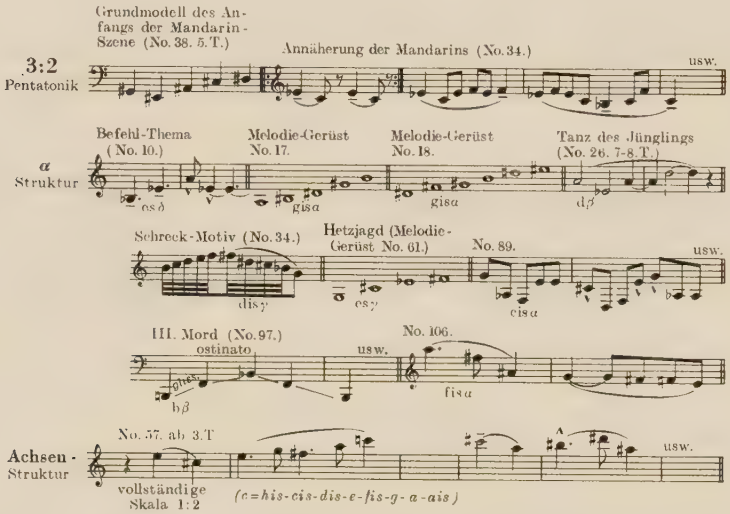


Auch den folgenden *1:2—1:3—1:5* Zusammenhängen liegt die GSch-Ordnung zugrunde:



[49] Auch darin liegt ein symbolischer Sinn verborgen, daß die 1. Szene des Werkes von *C-Fis*-Tonalität über das subdominante Tremolo, wie über einen Wirbel (ab 3. T. No. 6) aufgebaut wird, andeutend etwa, daß diese Geschichte sich stets über gefährliche Abgründe abspielen wird.

Wie ersichtlich, entstanden die oben nicht angeführten Themen ebenfalls aus dem Geiste des GSch-Systems:



Allein die Locklieder sondern sich durch ihre *reinen Quint-Schritte* und durch ihren Quintaufbau prägnant von dieser Thematik ab.

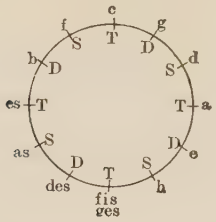
Der dunkle Ton, das verhängnisvolle Lebensgefühl des Werkes sind einzigartig, doch wir würden irren, erblickten wir darin nur den in die Tiefe, zum Strudel der Subdominante hinziehenden Zug, der — wie eine Flut — zum schicksalschweren Ende, zur Tragödie hinreißt und nicht in die Richtung, wohin der lebendige Wille es wollte. Bartók nannte die Geschichte des Wunderbaren Mandarins »wunderbar schön« und sie ist es auch wirklich! Das Problem dieser Fabel hat am treffendsten vielleicht Thomas Mann in seiner frühen Novelle »Der Wille zum Glück« erfaßt. Sein Held, der todkranke Paolo lebt — er selbst versteht es nicht, wie — jahrelang bloß von der Hoffnung auf Erfüllung, und er stirbt — in seiner Hochzeitsnacht . . . »war es nicht der Wille, der Wille zum Glück allein, mit dem er so lange den Tod bezwungen hatte? Er mußte sterben, ohne Kampf und Widerstand sterben, als seinem Willen zum Glück Genüge geschehen war; er hatte keinen Vorwand mehr, zu leben . . . aber ich habe sie (das Mädchen) gesehen bei seinem Begräbnis, als sie zu Häupten seines Sarges stand; und ich habe auch in ihrem Antlitz den Ausdruck erkannt, den ich auf seinem gefunden: den feierlichen und starken Ernst des Triumphes.«

Anhang

Die Analyse der Pantomime Bartóks geben wir in verkürzter Fassung. Die Erörterung der Grundprinzipien ist in unseren vorigen Studien enthalten (deutsch im Bartók-Gedenkbuch des Corvina-Verlages: »*Béla Bartók, Weg und Werk*« 1957, dasselbe französisch, 1956; eine zum Teil einschlägige Arbeit ist: »*Bartók und die Zahl*« Melos, Dezember 1960).

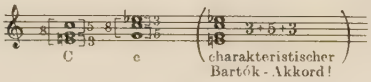
Unsere früheren Nachforschungen ergaben das Resultat, daß Bartóks Harmoniereich ein doppeltes ist: seine Chromatik entspricht den Anforderungen des *Goldenen Schnittes (GSch)*, seine Diatonie den des *Obertonsystems*. Wir nennen deshalb das eine das »*GSch*«, das andere das »*akustische*« System. Das GSch-System folgt den Gesetzen der sog. Fibonaccischen Zahlenreihe (2 : 3 : 5 : 8 : 13 . . .), diese Zahlen können in Halbtonschritten gerechnet werden: die Zahl 2 bedeutet also eine große Sekunde, die 3 eine kleine Terz, die 5 eine Quarte, die 8 eine kleine Sexte, usw. Das Bartóksche GSch-System stammt aus der *Pentatonik* (die Formel der *la-so-mi* Wendung ist den obigen entsprechend $2 + 3 = 5$, geben wir noch das obere *do* hinzu, so $3 + 2 + 3 = 5 + 3 = 8$), d. h. es wurzelt in den pentatonischen großen Sekunde-, kleinen Terz- und Quartschritten. Das akustische System dagegen *ergänzt organisch* — mit seinem Dur-Dreiklang (z. B. *c-e-g*), mit seiner natürlichen Septime *(b)* bzw. None*(d)*, mit seiner akustischen Quarte *(fis)* und seiner großen Sexte *(a)* — das GSch-System: die GSch-Tonreihe *(c-es-f-as-cis* d. i. im Verhältnis zum *c*: 3. 5, 8, 13) und die akustische Skala *(c-d-e-fis-g-a-b-c)* passen ineinander und schaffen gegenseitig ihr negatives Bild in der Chromatik. Das GSch-System enthält lauter gespannte Intervalle, eben jene, die wir als dissonante in Evidenz hielten (statt der Quinte ihre Umkehrung: die Quarte, statt der großen Terz die kleine Sexte, statt der natürlichen Septime die große Sekunde usw.), daher also seine enorme Spannung; demgegenüber ist das akustische System — infolge seiner Obertonkonsonanz — spannungsfrei und repräsentiert stets die heitere Seite. Die »geschlossene« Welt des GSch-Systems wird durch die »offene« Sphäre des akustischen Systems ausgeglichen. Deshalb greift Bartók in seinen chromatischen Sätzen mit Vorliebe zu geschlossenen Tonreihemodellen, den sog. »*1 : 2, 1 : 3,* und *1 : 5 Modellen*«. Die Modelle entstehen aus abschnittsweise, periodisch wiederholten Intervallen, und zwar das *Modell 1 : 2* der kleinen und großen Sekunden (z. B. *c-cis-es-e-fis-g-a-b-c*), das *Modell 1 : 3* der kleinen Sekund- und kleinen Terzintervalle (z. B. *c-es-e-g-as-h-c*), das *Modell 1 : 5* der kleinen Sekund- und Quartintervalle (z. B. *c-cis-fis-g-c*) und bilden im Quintenzirkel *eine geschlossene Tonreihensymmetrie*.

Und in der Tat, die Bartóksche Funktionordnung, »*das Achsensystem*« schafft auch eine solche geschlossene Welt. In der klassischen Harmonielehre entspricht - im Falle der *C*-Tonalität — dem *F—C—G—D—A—E*-Ausschnitt des Quintenzirkels (seinem »offenen« Halbskreis) die Funktionsreihe S—T—D—S—T—D. Wird diese Periodizität über den *ganzen* Quintenzirkel ausgedehnt, ergibt sich das Schema des »Achsensystems«:

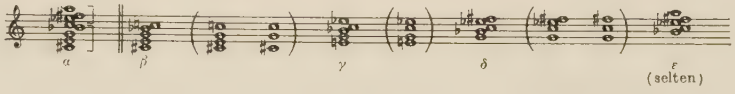


worin die auf die Pole *C*, *Es* = *Dis*, *Fis* = *Ges* und *A* gebauten Klänge die *Tonika*, auf die Pole *E*, *G*, *B* = *Ais* und *Cis* = *Des* gebauten *Dominanten*, schließlich die auf die Pole *D*, *F*, *As* = *Gis* und *H* gebauten die *Subdominanten*funktion erfüllen. Die *Haupttöne* der einzelnen Funktionen stehen zueinander auch in Distanzbeziehung (übermäßigem Dreiklangverhältnis), die Tonika wird am kräftigsten durch das *C* (und seinen Gegenpol *Fis*), die Dominante durch das *E* (und seinen Gegenpol *B*), die Subdominante aber durch das *As* (und seinen Gegenpol *D*) vertreten. Die Geschlossenheit ist also ein in die Augen fallender Zug nicht nur der einzelnen Achsen, aber auch des Verhältnisses, in dem die Funktionen zueinander stehen. (Deshalb nennen wir das *E* und das *B Bartóksche* Dominanten, das *As* und das *D* aber *Bartóksche* Subdominanten.)

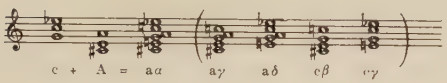
Die Gruppe, die wir als *α-Typ* bezeichnen (β, γ, δ), kann ebenfalls auf das Achsensystem zurückgeführt werden. Skizzieren wir einfachheitshalber die *C-Dur- und c-Moll*-Harmonien, aber gleich in der GSch-Form, d. i. mit kleinem Terz—Quarte-Gerüst: in der Form 5 + 3 (was um so mehr getan werden kann, da die *α*-Harmonie nachweisbar aus der Pentatonik entstanden ist):



Die *c*- und *es*-Töne können durch jeden Pol der entsprechenden Achse *(c-es-fis-a)* vertreten werden, ohne daß sich die Funktion änderte; und so können die Töne *g* und *e* mit anderen Polen der entsprechenden Achse *(g-e-b-cis)* vertauscht werden:



Der *α*-Typ ist aus lauter GSch-Zellen gebildet (2, 3, 5, 8) und schließt aus sich die charakteristischsten Intervalle des akustischen Systems aus: die Quinte, die große Terz und die natürliche Septime; sein Klang ist deshalb so gespannt glühend. Dieser Typ ist eigentlich eine »Achsenharmonie«; stellen wir uns den einfachsten Fall vor, wo die Beziehung der parallelen *C*-Dur und *a*-Moll mit dem *c*-Moll und *A*-Dur vertreten werden:

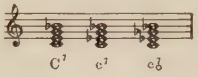


aus der Formel kann, wie zu ersehen ist, der β, γ, δ-Klang gleicherweise entziffert werden.

Vereinigt man die Töne der auf die *C*, *Es*, *Fis*, *A* Achse gebauten Dur-, Moll- oder Septimakkorde, entsteht ein *Modell 1 : 2 (c-cis-es-e-fis-g-a-b)*; stellt man die »Pol-Gegenpol«-Verhältnisse der Achse einander gegenüber, z. B. die auf *C* und *Fis* gebauten Quinten *(c-g + fis-cis)*, so entsteht ein *Modell 1 : 5 (c-cis-fis-g-c)* ; die Töne des *Modells 1 : 2* sind auf die oben skizzierten α-Akkorde zerlegbar, das *C 1 : 2-Modell* enthält sogar *sämtliche* auf *C*, *Es*, *Fis*, *A* gebauten α, β, γ, δ-Klänge. (In unserem Tonsystem sind, den drei Funktionen entsprechend, insgesamt drei *1 : 2* Modelle vorstellbar.)

Abkürzungen

Der kleine Ring unter der Septime-Tonbezeichnung (7) deutet einen Septimklang an, auf dessen Grund ein verminderter Dreiklang steht (der vierte Ton ist die kleine Septime). Die Bezeichnung ist demnach:



die aufgeschriebenen Akkorde sind: eine *C-Dur*-Septime, *Moll*-Septime und auf *vermindertem* Dreiklang aufgebaute Septime.

GSch = Goldener Schnitt

ak. = akustisch

ω = Ganztonskala (in unserem Tonsystem können zwei aufgebaut werden: ω_1 und ω_2)

hyD/Hyperdur = mit einer großen Septime überspannter Dur-Klang (z. B. *c-e-g-h)*

hyM/Hypermoll = mit einer großen Septime überspannter Moll-Klang (z. B. *c-es-g-h)*

Unsere Analyse erfolgte auf Grund der neuen Ausgabe der Partitur bzw. des Klavierauszuges (v. J. 1955 bzw. 1952), diese lassen aus der vorigen Ausgabe folgende Takte aus: No. 79. 1. T., No. 80 ab Mitte des 4. Taktes bis zum Schluß des nächsten Taktes, No. 81. 1—2. T. und ab T. 4 bis zum 3. Viertel des nächsten Taktes, No. 82. 3—6. T, No. 83. 1—3. T., No. 85. 2. T., No. 86. 4. T., No. 87. 2. T., No. 97. 1—4. T., No. 98. 5. T., No. 100. 2—4. T., No. 103 ab Mitte des 1. bis zur Mitte des nächsten Taktes.

Folk Music Research in Hungary

by

L. Vargyas

In the history of Hungarian folk music research each of the two world wars marked the end of an era. The first, from 1905 to 1919, was devoted to intensive collecting and preparatory activity. In the time between the two world wars the first important scientific works were born: the Transylvanian Collection — a classification by musical elements — by Bartók and Kodály (1923), a fundamental descriptive analysis of Hungarian folk songs by Bartók (1924; it appeared also in German in 1925 and in English in 1931); a summary of Bartók's comparative research work (1934; in German in 1935, in French in 1936); finally, a summary by Kodály (1937; second edition: 1943). The first village monographs made their appearance and a bulky publication revealed the music of the Hungarians of Moldavia. Folk music was gradually becoming a public necessity and to satisfy the need, popular collections were published bearing titles such as "101 Folk Songs, 102 Folk Songs" etc. In fact, these found their way into school instruction with the *School Song Collection* by Kodály and Kerényi (1943). — The death of Béla Bartók at the end of the Second World War put a stop to this type of development.

A glance at folk music publications on book-shelves that have appeared in the course of the last fifteen years will convince anyone that development has not ceased, in fact, it has taken on greater impetus. During those fifteen years twice as many ethnomusicological works have been published than in the preceding era altogether: 15 in fifteen years — 8 in forty.

The most important among these works, undoubtedly, is the series representing the complete edition of Hungarian folk music; it is to be regarded as the centre of Hungarian folk music research.

Bartók and Kodály submitted a plan to the cultural authorities for the publishing of a collected edition of the folk songs as far back as

1913; the Academy decided then to "set aside" a certain sum for this work (1934), but up to the end of the War the question did not get beyond the preparatory stage. Today already five bulky volumes mark the results and bear witness to the extensive financial support which the state devotes to the cause of folk music research. The work is going on under impressive conditions: a group of twenty persons, among them twelve scientific collaborators, is working on the publication. Originally the work was begun in a small room at the Academy, with hardly enough accomodation for the two collaborators: Kodály and Kerényi, not to speak of storage space for material. Since then an independent *Academy Research Group* has been entrusted with the work; this Group has adequate premises, a laboratory of its own, tape recorders, motor-cars and an imposing budget. The volumes already published give evidence of an enterprise which is unequalled, except by the large-scale task in progress on the collected edition of German folk songs (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien). But there it is the texts that are being published — together with their melodies insofar as these are available and not the complete material, just 1—2 patterns, 8—10 in the larger groups of variants; only a listing of data reports on the rest of the variants. True, the absence of the complete material is compensated by the large-scale comparative elaboration of the first ballad volumes. But the Corpus Musicae Popularis Hungaricae, aiming at completeness from the musical point of view, is considered unique due to its imposing proportions.

While establishing the foregoing with pride, and being also aware that in its scientific requirements this series far preceded the works other nations have published so far, still we must report on a certain amount of practical and theoretical concern that had arisen in connection with certain volumes.

Regarding the pace of publishing the volumes, anxiety was already expressed before the appearance of the first volume. The "Új Zenei Szemle" (New Musical Review) opened a discussion on the subject (Ujfalussy, Járdányi, Vargyas) whereupon the first volume appeared in 1951: *Gyermekjátékok* (Children's Games) with songs. The following volumes appeared successively at two-year intervals: *Jeles napok* (Calendar Customs) in 1953, the first part of the *Lakodalom* (Wedding Songs) in 1955. this section was only completed in 1956, thus in the third year. The fourth volume: *Párosítók* (Matchmaking Songs) left the press three years later, in 1959. If we estimate the remaining material only at twenty volumes, we would still have to reckon with further sixty years proceeding at this pace, — in other words, the present generation would hardly

see the complete work. It is obvious that with proper organization this preparatory work can be considerably reduced and those volumes that follow the musical system will hardly require so much work, so that they can appear one after another at a rapid pace.

With the third volume, however, a much more serious problem arose, the question of system. In our older collections, and abroad even today, the musical material is arranged according to the types of the texts: in the order of ballads, love songs, soldiers' songs, ceremonial songs and the like, and the melodies belonging to them follow one another in utter confusion. Even identical variants cannot be easily picked out from an extensive collection, but it is completely impossible to determine and find the types and the musical characteristics of such kind of musical material.

Previously it was regarded as a great achievement of Hungarian folk music research that it evolved a classification method according to musical characteristics and thereby laid the foundations for scientific elaboration. Everybody expected the application of this method also to the complete edition in consideration of the large amount of material involved. But the volumes of the Corpus Musicae Popularis Hungaricae were not begun with folk songs proper, but with special kinds of songs, with those associated with customs, that differ from the mass of folk songs. That solution — following Soviet examples — was once decided upon at a conference of the interested experts at the recommendation of B. Szabolcsi. The "*Customs songs*" were then understood to comprise such types as represent a separate style: children's songs, *regös* (regosh) songs and dirges. When publishing these in a separate volume we have not departed from the principle of musical order, even though the songs are apparently grouped on the basis of one or the other popular custom. Because when we say "dirge" for the sake of simplicity, we are thinking of a certain musical type, the numerous similar melodies which, adapted to improvised prose texts, vary loose motives mostly on the lower five-six tones of the major scale, where they repose in irregular succession on the second and first grade.

It cannot, therefore, be regarded as a deviation from the musical principles we all hold if the first volume of the series contained the "*Children's Songs*". In fact we thought it of special advantage that Járdányi had devised such a clever system of grouping this material, never classified before, that its types, characteristics were clearly outlined and the heterogeneous material, the loose forms became comprehensible to everybody.

The above-said partially holds good also in regard to the songs in the second volume: "*Calendar Customs*". Although strictly speaking only the *regös* songs show a similarly clear tendency of separation, a large part of the "Nativity Play Songs" does not; in fact, the traditional character of one or another of these song types may even be doubted; the grouping within the various songs of tradition is not so successfully done as in the first volume either, — still the overwhelming part of the material published here likewise separates from the proper type of folk songs.

A new situation arose with the third volume. There is no question any more of a separate style of song. For the ceremony of the wedding in our country there does not exist any specific type of song; the most varied folk songs clung to it, depending on the fact whether — by chance — the texts of these songs were connected with a wedding or not. In this way — on the one hand — melodies from various parts of the musical system were included in the volume, — on the other hand — certain variants of the same melody were sometimes also considered just because the text happened to be about the wedding, but at another time, the variant was not included, because it had a different text. In other words, the classification was transferred from the music to the text which meant that we reverted to the theoretical principle of systematization valid before the appearance of Bartók and Kodály.

In order to eliminate this frequently debated contradiction, a certain compromise was arrived at in preparing the volume of the "*Match-making Songs*". A discrimination was made between songs which belonged there only through one or another of their variants. These "chance match-makers" were not included, only reference was made to them. However, the material regarded as folk songs proper was isolated from nonfolk songs. This differentiation may appear peculiar in a folk song publication and is an indication to the effect that the publication which is being compiled on the basis of folk customs seems to be displaced in another direction too: it has been shifted from the serial publication of existing folk songs in the direction of the serial publication of customs that go hand in hand with the music. And if the musical material, discovered and most enthusiastically collected, of these folk customs is largely a precipitation of modern musical tendencies, then it is that material which also found its way into the publication. It was in the course of compiling the volume of "*Match-making Songs*" that all this became obvious; in order to observe the original aim, that type of material was separated and published in the form of a small score or a reference.

It became, therefore, apparent that the continuation could not be based on folk customs; the publishing of folk songs proper in a musical order was not to be delayed. (The fourth volume is obliged to refer in advance to melodies whose place in the series has not yet been determined).

The solution was provided by the further reorganization of the work. The musical classification and the publication of folk song proper will be started and continued parallelly with the publishing of further volumes about customs. Thus two volumes will be published at a time, thereby speeding up publication on the whole. At last, the dirges will be included in the material of folk customs in view of their representing the most typical and most important type among the "songs of custom". (The remaining songs of custom, as well as the songs referring to trades, (guilds) night watchmen and the like, are of no particular importance in folk music).

All this became possible through the rationalizing of the organization of the Research Group. A separate smaller group consisting of young people to be headed by JÁRDÁNYI and engaged in classifying and publishing the melodies, will work out the final principles of publication. We are looking forward with great expectations to the new typology, which in addition to the musical elements used up to now — cadences, formulae of rythm and form, range etc. — will make use of new criteria: the relationship of parts of tunes to each other, the characteristics of the melody. If we succeed in eliminating contradictions and developing a system in detail, in reconciling the requirements of dictionary-like usability with the need for keeping the types and variants consistently together, then we shall have advanced beyond results achieved hitherto, and realized the principles of a system that will be valid for a long time to come.

It is gratifying that B. RAJECZKY has also joined the Group and will already co-operate in the editing of the volume of the dirges. We expect him to build up an apparatus for the comparative study of the musical material. We are also certain that from now on the publishing work will proceed at increased pace, in keeping with correct conceptions and exact philological methods. It is hoped that owing to the foreign-language introduction and explanations of the volumes, hence scholars abroad will better appreciate the results attained here, which are commensurate with the high standard of Hungarian folk music research and the generosity of state support.

*

In importance, the volumes of the Corpus Musicae Popularis Hungaricae are followed by some works that are linked to the name of L. Lajtha: three Transylvanian collections of songs of the regions *Szépkenyerűszentmárton*, *Szék* and *Kőrispatak*, as well as the wake songs of the county *Sopron*. While the sung tunes of the first two record the hitherto practically unknown archaic musical dialect of the *Mező*-country (revealed since then to a greater extent by the researchers of the Institutul de Folclor at *Kolozsvár* — *Cluj* —), the instrumental material, the mode of notation and publishing of the second and third book are of pioneering significance, both nationally and internationally. The notation of the performance of instrumental folk ensembles, the complete score of a number of repetitions based on Hungarian experience in notation would, in itself, be enough to ensure first-rate significance for these volumes. But the collected material in itself also represents great value. The ensemble of *Szék* is a modally harmonizing gipsy band, reminding us of 16th and 17th century composed music, — the collection of *Kőrispatak* is an even more archaic, primitively heterophonic polyphony, where the ornamented melodic lines developed independently of each other provide the "heterophony" with particularly hard dissonances. And their melodies preserve the entire richness of the old Hungarian dance music from the "*lassú*" (= slow) related to the dirge, up to pieces of the "*verbunkos*" era. The mode of playing also preserves many features of the performance style of the *verbunkos*.

The notation of this richly ornamented, polyphonic instrumental performance is the most differentiated one that Hungarian folk music research has produced up to now. (Here we must mention the collaboration of Rajeczky, whose contribution was of considerable assistance in producing the volumes). Such a degree of notation, where even mathematical calculations were required to record the delicateness of rhythmic divergencies raises the question: has there not possibly prevailed some subjective quality in the complex subtleties that were thought to be heard? Does not the striving towards the apprehension of objective reality become subjective of its own accord beyond certain limits? Notwithstanding these considerations, the volumes of scores so far (and probably for a long time to come) may be considered as unique accomplishments in international folk music research.

The wake-songs of *Sopron* again, represent the discovery of some other traditional material. The ancient church folk songs which have survived with the funeral customs represent a very rich historical song treasure, which also deserves great attention from the standpoint of

music history. The form in which this material appears raises other questions. Are the singers not influenced by the collector's scientific conception — for example in respect of rhythm — or is he himself not influenced by his own knowledge of melodies, particularly in his research concerning relics of old Hungarian musical styles? That is a danger which can be avoided by every collector only with the greatest caution, — yet undoubtedly it is our foremost task to study this type of musical material.

Two other publications may be added to this type of material. One of them presents the melodic treasury of the *Csángó* (tshango) people of Moldavia who were resettled in Transdanubia; this publication was compiled by P. Domokos and B. Rajeczky. The first volume has appeared so far, mainly with dirges in Rajeczky's excellent notation; the second volume is in the press and the third is under preparation. The second publication worth mentioning here is a booklet by L. Vargyas about ancient songs of *Kiskunhalas*. Whereas the *Csángos* represent our most archaic ethnic group in music too today, the region between the Danube and the *Tisza* rivers has led in social development. The booklet is concerned with the most archaic melodies of this least archaic region and makes an attempt at circumscribing the musical dialect of the Great Plain and its significance in Hungarian folk music.

A publication on the music of another Hungarian Great Plain region appeared in the series of the Library of the Ethnographical Society: a monograph by I. Halmos on *Kérsemjén*, a village in *Szatmár* county. This is already the third musical village monograph so far prepared about a Hungarian language territory. Through this task Hungarian folk music research has solved a problem which outside of Hungary was only raised by Brăiloiu as late as in the 1930's, but its realization was seen only in his posthumous book (La vie musicale d'un village. Paris, 1959). In our country Kodály mentioned the problem in 1937 in his preface to *A magyar népzene* (Folk Music of Hungary); Vargyas realized it in 1941, and Járdánnyi in 1943. Unfortunately, apart from some single examples of melodies, the musical material of this work, too, is available in manuscript form only. Recently it was planned that the *Néprajzi Közlemények* (Ethnographic Publications) would issue the song material of the musical monographs in a series of booklets. The old material of Vargyas's collection has been published already (No. 2–3, 1960).

*

Besides the first publications of source value, need for a summarizing selection also arose, to contain the foremost types and the best of the melodies that became known up to then, together with a summary of the research results. This need brought into existence a new edition of KODÁLY's study entitled: A magyar népzene (Folk Music of Hungary), supplemented by the anthology of Vargyas. Although the collection contains data published for the first time, still we cannot say that it presents a complete and proportionate picture of the whole of Hungarian folk music. That may be attributed to the conditions the editor received when he accepted the commission, which was to rely mainly on the material of BARTÓK, *i. e.* his *A magyar népdal* (Hungarian Folk Song) and on the work *Erdélyi Magyarság* (Hungarians of Transylvania) by BARTÓK and KODÁLY, and publish only a few new-style melodies, since the popularizing booklets had already acquianted the general public with a good many of them. Consequently, too many Transylvanian songs were included in the selection and not always the best existing variant for one or another song, and that compared to its significance the new style was not sufficiently represented. In fact, some not quite authentic forms of songs from the School Song Collection were included in it, which it published on the basis of artistic adaptations. The new edition of the collection, therefore, must be revised accordingly. The fact, however, that we have been able to publish our songs already grouped according to types and origin on the basis of research until now, has excited envy in expert circles abroad.

Among the publications of a purely essay character, first place is taken by the German edition of KODÁLY's treatise *A magyar népzene* (Folk Music of Hungary), partly supplemented by new material (1956). That translation was long overdue. BARTÓK's studies were immediately available to foreign readers too, but that work by KODÁLY which represented the latest summary of the results of Hungarian folk music research up to then, had not been accessible to the circles of experts abroad since 1937. Particularly important for foreign scholars is to learn about the parallels between Hungarian tunes and those of the related peoples, to be able to study the old style and its origin and to be shown the elements of composed music in our folk songs from various epochs.

Two volumes of studies are attached to KODÁLY's summary, which are prominent among works of another nature: the Kodály Memorial Book *(Kodály Emlékkönyv)* of 1953 and the Bartók Memorial Book *(Studia Memoriae Belae Bartók Sacra)* issued by the Ethnographical Society in 1956.

The Kodály Memorial Book included the studies of composers, musicologists and ethnomusicologists. The Bartók Memorial Volume was issued with the participation of nineteen representatives of international ethnomusicology (and seven Hungarian authors), with articles in German, French, English and Russian, — and it saw two more editions. (The latest one by order from Gt. Britain, all in English). The success of this experiment showed that Hungarian ethnomusicology can step out of its language isolation, and it is for us to assume certain organizational tasks in the field of international folk music research, if for nothing else, for our excellent publishing facilities. It was gratifying to establish that BARTÓK's name and the prestige of Hungarian folk music research were able to unite the folk music scholars of East and West, and in addition to the scientific value of the volume, that fact was greatly appreciated abroad.

The picture would not be complete if we did not mention the numerous popularizing booklets which appeared since the liberation and transmitted the folk music to the masses of the people: the continuation of a series begun with 101 and reaching 111 dance tunes, then the new "Flower Series" (folk song booklets published with titles like "Peony", "Rosemary" etc.), ballad booklets, regional collections issued by county and town councils, the publications of the Institute of Folk Art, among them guides to collecting, and finally, the folk song publications of the various nationalities. These all give evidence of increasing interest in the folk song and of the understanding on the part of the authorities and publishing houses alike.

The results of folk music research, however, do not appear in folk music publications only, but also in musicological and other works of a related character. The *A magyar zenetörténet kézikönyve* (Handbook of Hungarian Music History) the summing up of B. SZABOLCSI's research work as prepared with the large-scale inclusion of the material and results of musical folklore; his *A melódia története* (History of Melody) is largely a musical ethnology; in his volume *Népzene és történelem* (Folk Music and History) he discusses expressly folk music themes too, and in his publications on the dance music of the 16th and 17th centuries the drawing of parallels with folk music is a constantly recurring theme. The musicological publications that present material have two aspects in the same way. RAJECZKY provides his collection of *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* (Hymns and Sequences) with song indices for folk music research, in order to facilitate a comparison of the medieval Hungarian Gregorian trend with the folk song. D. BARTHA's publication on "*Pálóczi—*

Horváth" is at least as much a folk music publication, as it is music history and the same need not even be stressed in connection with the *Arany János népdalgyűjteménye* (Folk Song Collection of János Arany) which KODÁLY prepared for the press. All these publications were called into existence at least as much by the wish for folk music research, as by the claim of the history of music. In literary history VARGYAS's book on verse rhythm made use of the lessons of folkmusic material and at the same time also discussed specific folk music questions.

We cannot judge either the many-sidedness or the publishing facilities for our folk music research purely on the basis of books. The short studies that appeared in periodicals are at least as important. The number of periodicals where articles with folk music themes have appeared, is not small. From a musical aspect the annual volumes of *Zenetudományi Tanulmányok* (Studies in Musicology) are to be mentioned, as well as the *Új Zenei Szemle*" (New Musical Review) formerly; furthermore, there were available the Publications of Department I of the Academy, and with respect to ethnography, the "Ethnographia", the "Néprajzi Értesítő" (Bulletin of the Ethnographic Museum), the "*Néprajzi Közlemények*" (Ethnographic Publications), a foreign-language publication, the "*Folia Ethnographica*", which was succeeded by the "Acta Ethnographica". This enumeration also shows — we constantly experienced it ourselves — that there is hardly any work that does not soon appear in print, in fact, more than one publication is being prepared on commission, which means that the publishing facilities bring it into existence. Naturally, it is also evident that our colleagues have things worth while to be published. The significance of the aforesaid still increases if we draw a parallel with the publishing activity abroad. COIRAULT, in his book on the development of the French folk song complains how long he had to wait for the publication of his manuscript, but finally, his friends contributed the necessary funds to have it published. The West German *Jahrbuch für Volksliedforschung* has published only one single number — No. 8 — since the war. In volumes 1—3 of the Yearbook of the *Institut für Deutsche Volkskunde* it was RAJECZKY's and VARGYAS's studies that represented folk music, which fact was separately emphasized by a critic of the Journal of IFMC (XI, 112, 1959 and X, 89—90, 1958). BELYAYEV published his manuscript, written in 1926, in English and Russian in the Bartók Memorial Book. The attraction of the Bartók Memorial Book was due to no small extent to these publishing conditions.

A comparison with foreign countries directs attention to yet another external feature of our folk song publications, namely to the beauty of

the printed notes. According to the process worked out in our country the cliché drawings are printed with previously prepared lead moulds, they are not drawn. By this process flawless prints of notes are obtained in comparison to which the music supplements of the otherwise more lavish foreign publications fall far behind. The external appearance of our publications, therefore, is worthy of the standard of their contents.

The situation in respect of researchers is similar to the possibilities of publishing. We have the greatest number of folk music researchers in the world. The twelve research workers of the Academy Group have eight assistants; besides, there is another group working under the direction of L. Lajtha, which is engaged chiefly in the preparation of folk music records and assists in the collecting work and the notations. The Folk Music Department of the Ethnographic Museum consists of three folk music researchers. Apart from these there are three more colleagues on the museum staff who are wholly or partly working in the musical field. Some other colleagues, who hold teaching or other posts, are also doing active research work. Beside such a staff, the *Bucharest Folklore Institute* or the *Polish State Folk Art Institute* seem insignificant, not to mention other states. If we take into consideration in addition that in our neighbouring countries, for example in Rumania there also live Hungarian researchers, who edited the "*Csángo* folk songs and ballads" and numerous popularizing folk song booklets, moreover if we think of Bartók's recently published books beyond our borders: his Southern Slavic notations (United States) and his Slovak collection published in Bratislava not long ago — then we may truly say that we are now reaping the harvest of forty years' work in folk music research.

*

The situation is not so uniform if we evaluate the domains cultivated by our researchers; beside broad interest in general, the shortcomings and the tasks still to be accomplished step into the foreground. There also exist less studied branches of our folk music, so for example, instrumental music. Vargyas alone examined the effect of bagpipe music on sung and fiddled dance melodies extending right up to certain pieces of *verbunkos* character, although the rich instrumental song material for violin, the shepherd's pipe and the bagpipe would deserve more attention. The reviving dance research also sets new tasks for us: the simultaneous examination of music and dance, and the separate problem of dance melodies. Such problems have been revealed to the public so far in the work entitled "*Somogyi Táncok*" (Dances of Somogy).

This work, at the same time, proved to give new stimulus to the investigation of the musical dialect. In the course of collecting the Somogy dance music, it was discovered that within the great Transdanubian territory there is an archaic South-Transdanubian (Somogy—Zala) area, for which a few generally widespread ancient songs are characteristic. Szabolcs—Szatmár county proved to be similar. From among the Hungarians in Rumania, attention has now been focussed on new regions instead of the Székely people, such as: Moldavia, Mezőség and the region along the Maros river (Jagamas reported on these in the Bartók Memorial Book).

But it is not enough to point out the regional and musical styles of our folk songs and publish them in the "Corpus Musicae Popularis Hungaricae"; they must be introduced in sound too. It is most regrettable that the series reaching 125 up to the end of the War, has only been continued with records of instrumental ensembles, and that we have not a single recording of such representative types of our folk music as *regös* songs. But even those we have records of, are for the old speed, and mostly there is but a single museum specimen left. We must continue the series as long as there remains something to be recorded and the micro-groove new edition of the old records is a task that cannot be postponed! In this sphere we have fallen far behind the western states.

The most neglected theme of our research is the question of instruments. Since the war only Manga (bagpipe) and Avasi (hurdy-gurdy) have dealt with the problem. Here too we are less advanced than other countries.

In the comparative work, the investigation of the folk music of the Eastern related peoples is the most prominent. In his more recent editions of "*Folk Music of Hungary*" Kodály presented additional pentatonic comparisons besides his earlier ones; B. Szabolcsi processed the Chinese and Mongolian data, L. Vikár brought new material from Chinese and Cheremis study tours. In connection with the non-pentatonic music of the related peoples, B. C. Nagy and L. Vargyas have further developed Szabolcsi's earlier Obugrian-Hungarian comparisons. Most recently P. Szőke embarked upon the bold task of portraying the internal history of development of the Cheremis and Vogul-Ostyak folk song from the known, very meagre material. Despite the interest devoted to the subject we still cannot say that we have a clear picture of our Finno-Ugrian or Turkish-Tartar relatives' music. The solution can be achieved by on-the-spot collections only. V. Diószegi's Siberian Shaman song recordings and L. Vikár's Cheremis recordings have broken the ground; we trust

that there will be a possibility of continuing this work and that the recordings will soon become available in notation for study.

The study of the specific music of the gipsies represents a new branch of research. In this respect the brothers Csenki have done pioneering work. So far a small booklet only of their collection has been published. Research in this respect was carried on regularly and with scientific thoroughness by A. Hajdu, from whose important collection and the publications that have appeared so far, there are beginning to appear the characteristics of specific gipsy music. The dance researchers have also collected a great many gipsy dance tunes and other gipsy musical material. Not long ago R. Vig, a member of the Academy Folk Music Research Group, took up this kind of collecting work.

There is no continuation to Bartók's East European comparative research work, apart from greatly scattered melodic comparisons; this is very regrettable because newly published, and even unprocessed old Polish, Slovak, Yugoslav and Rumanian material offers a source for research. Our experts are not familiar enough with the old collections and have not drawn the new publications into their sphere of investigation either. More recently papers published by Vargyas, Rajeczky and Domokos on West and East European parallels of certain songs have broken the ice. "European musical ethnology" can be based only on the organized processing of the musically unclassified publications of the various nations. The material accumulated so far must be classified musically by establishing a Central Catalogue of European Folk Music. Only we can accomplish this task: it is in Hungary that we have the necessary experience and an adequate number of experts. Professor Wiora emphasized that abroad this work was expected of us. To accomplish it would also be in the interest of seeing our own problems clearly: in recent times from all the sides of Europe there are emerging styles that have so far been regarded as expressly "eastern", pentatonic styles with transposition of the melody sections to the interval of fifth, fourth (along the Mediterranean Sea, among the Danes) and ABBA form sol-pentatonic melodies (among the English emigrants of the Appalachians); it would be just as well to investigate this question, as there are many signs that the phenomena regarded as eastern are only eastern variants of old European or Eurasian style characteristics.

In the sphere of the research in music history relations, the publication of great collections presents new possibilities (the collected edition of Gregorian chants and the volume of 16th century songs in the Anthology of Old Hungarian Poets). But Rajeczky's articles on the relation-

ship between the Gregorian chant and the folk song have already been aimed at exploiting the possibilities. Among the theoretical questions it was rather the tonality problems that occupied the attention of our researchers: theory of scale systems (Avasi, Bárdos), tonality structure of melodies (Járdányi) and rare modal forms in Europe (Vargyas). The discussions of Avasi on the harmonies of the bands of Szék, of Rajeczky on the modes of folk ornamentation and performance, and the article by Vargyas dealing with collective creative work by the community, indicate the interest for various theoretical questions. Though even this is a step forward, we hope that through the solution of problems regarding collection, typology and systematization, increasingly more energy and interest will be released for investigations to arrive at similar, more remote conclusions.

Bibliography

Ádám, J.: *Tulipán* (Tulip). 95 Hungarian Folk Songs. Bp., 1953.

Avasi, B.: *A széki banda harmonizálása.* (The harmonization of the band of Szék.) Néprajzi Értesítő (NÉ) 1954, 25 = *Die Harmoniegestaltung eines ungarischen Volksmusikorchesters.* Acta Ethnographica Hung. (AE) 1955, 479.

Avasi, B.: *Tonsysteme aus Intervall-Permutationen.* Studia Memoriae Belae Bartók Sacra (SMBBS) 249—300, 7 tables. 1956.

Avasi, B.: *Ötfokúságból hétfokúság.* (Heptatony from pentatony.) Ethnographia (Ethn.) 1956, 262 = *Aus der Pentatonik zur Diatonik.* AE 1958, 323.

Avasi, B.: *A magyarországi tekerő hangkészlete.* (The tone stock of the hurdy-gurdy in Hungary.) NÉ 1959, 195. = *Quelques données sur la vielle hongroise.* AE 1959, 293.

Bárdos, L.: *101 Magyar Népdal.* (101 Hungarian Folk Songs.) Bp. 1929.

Bárdos, L.: *Natürliche Tonsysteme.* SMBBS, 209—248. 1956.

Bárdos, L.: *Gyöngyvirág.* 92 Hungarian folk songs. Bp. 1954.

Bartha, D.—Kiss, J.: *Ötödfélszáz énekek.* (Four hundred and fifty songs.) Ádám Pálóczi Horváth's song collection from the year 1813. Bp. 1953.

Bartók, B.: *A Magyar Népdal.* Bp. 1924. = *Das ungarische Volkslied.* Berlin, 1925. = *Hungarian Folk Music.* London, 1931.

Bartók, B.: *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje.* (Our Folk Music and that of the Neighbouring Peoples.) Bp. 1934. = *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker.* Ungarische Jahrbücher XV, 2—3. Berlin 1935. = *La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins.* Archivum Europae Centro-Orientalis 1937. II.

Bartók, B.—Lord, Albert B.: *Serbo-Croatian Folk Songs.* New York, 1951.

Bartók, B.: *Slovenské ľudové piesne.* 1. Bratislava, 1959.

Bartók, B.—Kodály, Z.: *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete.* (The Plan of the New Universal Folk Song Collection.) Ethn. 1913, 313.

Bartók, B.—Kodály, Z.: *Erdélyi Magyarság.* (The Hungarians of Transylvania.) Folk songs. Bp. 1923.

Békefi, A.: *Bakonyi népdalok.* (Folk Songs of the Bakony.) Bp. 1955.

C. Nagy, B.: *Egy osztyák dallam magyar változata.* Énekszó. Sept. 1946.

C. Nagy, B.: *A 12-es népdalaink eredete.* Énekszó 1949. nov.

C. Nagy, B.: *A magyar népdal eredete.* Zenei Szemle 1947. dec. és 1948. szept.

Csenki, I.: *Bazsarózsa.* (Peony.) Bp. 1955.

Cs. Tóth, K.: *A XVI. század magyar dallamai.* (Hungarian Songs of the 16th Century.) Bp. 1958. Akad.
Domokos, P. P.: *A moldvai magyarság.* (Hungarians of Moldavia). Csíksomlyó, 1931. 2. kiad. Kolozsvár, 1934. 3. enlarged ed. Kolozsvár 1941.
Domokos, P. P.: *Egy ballada dallama.* (The Tune of a Ballad.) Ethn. 1952, 156.
Domokos, P. P. – Rajeczky, B.: *Csángó népzene.* (Csángó Folk Music.) 1. Bp. 1956.
Faragó, J. – Jagamas, J.: *Moldvai csángó népdalok és népballadák.* (Moldavian Csángó Folk Songs and Folk Ballads.) Bucharest, 1954.
Gönyey, S. – Rajeczky, B.: *111 táncdal.* (111 Dance Tunes.) Bp., 1949.
Hajdu, A.: *Van-e cigány népzene?* (Does Gipsy Folk Music Exist?) Új Zenei Szemle (UZSz) 1955.
Hajdu, A.: *Még néhány szó a cigány népzenéről.* (A Few More Words about Gipsy Folk Music.) UZSz 1956, 1. sz. 25.
Hajdu, M. – Halász, K.: *Viola.* (Violet.) 93 Hungarian Folk Songs. Bp., 1953.
Halmos, I.: *A zene Kérsemjénben.* (Music in Kérsemjén.) Bp., 1959.
Jagamas, J.: *Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien.* SMBBS, 469.
Járdányi, P.: *A kidei magyarság világi zenéje.* (The Secular Music of the Hungarians of Kide.) Kolozsvár, 1943.
Járdányi, P.: *A magyar népdalkiadvány kérdése.* Uj Zenei Szemle 1950. 1. sz., 26.
Járdányi, P.: *Hangnem típusok a magyar népzenében.* (Types of Modes in Hungarian Folk Music.) Kodály-Emlékkönyv (Kodály Memorial Book.) Zenetudományi Tanulmányok (ZT) I, 1953.
Járdányi, P.: *The Determining of Scales and Solmization in Hungarian Musical Folklore.* SMBBS, 301.
Kerényi, Gy.: *Madárka.* (Little Bird.) 102 Hungarian Folk Songs. Bp., 1934.
Kiss, L.: *Délvidéki Daloskönyv.* (Song Book of the Southern Region.) 108 Hungarian Folk Songs. B., 1943.
Kodály, Z.: *A Magyar Népzene.* (Folk Music of Hungary.) Bp., 2nd ed. 1943. 3rd ed. The collection of examples was compiled by Lajos Vargyas. 1952.
Kodály, Z.: *Die ungarische Volksmusik.* Bp., 1956.
Kodály, Z. – Kerényi, Gy.: *Iskolai Énekgyűjtemény.* (School Song Collection.) I–II. Bp. 1943–44.
Kodály, Z. – Gyulai, Á.: *Arany János népdalgyűjteménye.* (János Arany's Folk Song Collection.) Bp., 1952.
Kodály-emlékkönyv. (Kodály Memorial Book.) ZT I. Bp. 1953.
Lajtha, L.: *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés.* (Collection of Szépkenyerűszentmárton.) Bp. 1954. Zeneműkiadó.
Lajtha, L.: *Széki Gyűjtés.* (Collection of Szék.) Bp., 1954. Zeneműkiadó.
Lajtha, L.: *Kőrispataki gyűjtés.* (Collection of Kőrispatak.) Bp., 1955. Zeneműkiadó.
Lajtha, L.: *Sopronmegyei virrasztó énekek.* (Wake Songs of Sopron County.) Bp., 1950. Zeneműkiadó.
A magyar népzene tára. — Corpus Musicae Popularis Hungaricae. Editors: B. Bartók and Z. Kodály. I. *Children's Games.* Prepared for printing by Gy. Kerényi. Bp., 1951. 2nd ed. 1953. II. Calendar customs. Prepared for printing by Gy. Kerényi. 1953. III. *Wedding.* Prepared for printing by L. Kiss. A.: 1955. B.: IV. *Match-making Songs.* Prepared for printing by Gy. Kerényi. 1959. Akadémiai Kiadó.
Manga, J.: *Nógrádi Dudások.* (Bagpipers of Nógrád.) Bp., 1950.
Manga, J.: *Венгерская Волынка.* Folia Ethnographica 1950, 1.
Mathia, K.: *104 magyar katonadal.* (104 Hungarian Soldiers' Songs.) Bp., 1942.
Mathia, K.: *Nefelejcs.* (Forget-me-not.) 98 Hungarian Folk Songs. Bp., 1955.
Morvay, P. – Pesovár, E.: *Somogyi táncok.* (Dances of Somogy.) Bp., 1959. From page 231 to 249 in it: *A Somogy megyei táncdallamok* (Dance Tunes of Somogy County) (Vargyas L.) and from page 250 to 275: Táncdallam gyűjtemény (Collection of Dance Tunes) compiled by Vargyas.
Péczely, A.: *Dunántúli Daloskönyv.* (Song Book of Transdanubia.) 107 Hungarian Folk Songs. Bp., 1947.
Péczely, A.: *Rózsa.* (Rose.) 94 Hungarian Folk Songs. Bp., 1955.

Rajeczky, B.: *Adatok a magyar gregoriánumhoz.* (Data of the Hungarian Gregorian.) Kodály Memorial Book. ZT I, 279, 1953.
Rajeczky, B.: *Népdaltörténet és gregorián kutatás.* (Folk Song History and Gregorian Research.) Kodály Memorial Book. 1945.
Rajeczky, B.: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I. Hymni et sequentiae.* Bp., 1956. Zeneműkiadó.
Rajeczky, B.: *Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied.* SMBBS, 337, 1956.
Rajeczky, B.: *Adalék felvidéki lakodalmasaink dallamstílusához.* (Contribution to the Melodic Style of Our Wedding Songs in Northern Country.) Néprajzi Közlemények (Népr. K.) II/3—4., 121, 1957.
Rajeczky, B.: »*Kaszás e földön a halál*«. ("Mower on This Land is Death.") Népr. K. III/1—2., 26. 1958.
Rajeczky, B.: *Ungarische Klagelieder.* Jahrb. f. deutsche Volkskunde 1958.
Rajeczky, B.: *Old and New Singing Styles in Hungarian Folk Song.* Journal of IFMC XII, 56. 1960.
Schram, F.: *Magyar Népballadák.* (Hungarian Folk Ballads.) Bp., 1955.
Schram, F.: *Szól a sárgarigó.* (The Yellow Thrush Sings.) 100 Hungarian Folk Songs. Bp., 1957.
Studia Memoriae Belae Bartók Sacra. (SMBBS) Edited by B. Rajeczky—L. Vargyas. Bp., 1956. 2. ed. 1957. 3. ed. (English) 1959.
Szabolcsi, B.: *Osztyák hősdalok — magyar siratók melódiái.* (Ostyak epic songs — melodies of Hungarian Dirges.) Ethn. 1933, 71.
Szabolcsi, B.: *Osztyák és vogul dallamok.* (Ostyak and Vogul Songs.) (Newer data to the problem of the Hungarian folk dirge melody.) Ethn. 1937, 340.
Szabolcsi, B.: *A magyar zenetörténet kézikönyve.* (Handbook of Hungarian Music History.) Bp., 1947. 2. ed. 1955.
Szabolcsi, B.: *A melódia története.* (The History of Melody.) Sketches from the History of Musical Styles. Bp., Cserépfalvy. 2. Zeneműkiadó 1957. In German, 1959.
Szabolcsi, B.: *Népzene és történelem.* (Folk Music and History.) Bp., 1954. Akad. Kiadó.
Szabolcsi, B.: *Zenei Tanulmányúton Kínában.* (On a Musical Study Tour in China.) A MTA I. Oszt. Közleményei. Publications of the First Department of the Hungarian Academy of Sciences. 1955.
Szabolcsi, B.: *Uj Kínai népdalgyűjtemények.* (New Chinese Folk Song Collections.) Kodály Memorial Book. ZT I, 758. 1953.
Szőke, P.: *A melódia belső fejlődésének dialektikája, a népzenék sokféleségének egysége.* (The Dialectics of the Inner Development of Melody, the Unity of the Diversity of Folk Musics.) 1. *A mari és a csuvas népzenei dallamosság belső fejlődése.* (The Inner Development of the Melodiousness of Cheremissian and Chuvash Folk Music.) 2. *A manysi—hanti népzenei dallamosság belső fejlődése.* (The Inner Development of the Melodiousness of Manysi — Hanti.) Bp. 1959. Zeneműkiadó.
Sztareczky, Z.: *Kékedi népdalok.* (Folk Songs of Kéked.) Bp., 1960.
Ujfalussy, J.: *A magyar népdalkiadvány kérdése.* (The Problem of the Hungarian Folk Music Publication.) Új Zenei Szemle 1950 1. sz., 29.
Vargyas, L.: *Áj falu zenei élete.* (Musical Life of the Village of Áj.) Bp., 1941.
Vargyas, L.: *Hozzászólás az Akadémiai Népdalkiadvány kérdéséhez.* (Remarks to the Question of the Academy's Folk Song Publication.) UZSz 1950.
Vargyas, L.: *Ugrische Schicht in der ungarischen Volksmusik.* (Ugrian Stratum in Hungarian Folk Music.) Kodály Memorial Book, 611. 1953.
Vargyas, L.: *Hogyan gyűjtsünk népzenét?* (How Should We Collect Folk Music?) Bp., 1952. Népműv. Int.
Vargyas, L.: *A magyar vers ritmusa.* (The Rhythm of Hungarian Verse.) Bp., 1952.
Vargyas, L.: *Régi népdalok Kiskunhalasról.* (Old Folk Songs from Kiskunhalas.) Published from László Nagy Czirok and Lajos Vargyas's collection. Bp., 1954. Zeneműkiadó.
Vargyas, L.: *Kollektives Schaffen in der Volksmusik.* AE 1955. 395.

Vargyas, L.: *Die Wirkung des Dudelsacks auf die ungarische Volkstanzmusik.* SMBBS, 503. 1956 = enlarged. *A duda hatása a magyar népi tánczenére.* (The Influence of the Bagpipe on Hungarian Folk Dance Music.) A MTA I. Oszt. Közleményei (Publications of the First Department of the Hungarian Academy of Sciences), 1956, 241.

Vargyas, L.: *Francia párhuzam regösénekeinkhez.* (French Parallels to our *Regös* Songs.) Népr. K. 1957, 1—2.

Vargyas, L.: *Das Musikleben im ungarischen Dorf und die Methoden seiner Erforschung.* Jahrb. f. deutsche Volkskunde 1957, 447.

Vargyas, L.: *Some Parallels of Rare Modal Structures in Western and Eastern Europe.* Journal of IFMC 1958, 22.

Vargyas, L.: *Egy kájoni dal francia párhuzama.* (A French Parallel to a Song of Kájoni.) Népr. K. 1957. No. 3—4. 95.

Vargyas, L.: *Német párhuzam régi magyar dallamhoz.* (A German Parallel to an Old Hungarian Song.) Népr. K. III/4. 1958, 18.

Vargyas, L.: *Egy francia—magyar dallamegyezés tanulságai.* (Lessons Drawn from the Identity of a French and a Hungarian Song.) NÉ 1958, 155. = Parallèles entre mélodies françaises et hongroises et quelques conclusions. Acta Ethn. 1960, 397.

Vargyas, L.: *Dallamegyezések magyar, szlovák és morva balladákban.* (Identities of Melodies in Hungarian, Slovak and Moravian Ballads.) Népr. K. IV/4 1959, 3.

Vikár, L.: *Chinese Folk Songs with Answers at the Interval of a Fifth.* AE 1958, 429.

Vikár, L.: *Volga vidéki mari népdalgyűjtés.* (Cheremissian Folk Song Collecting in the Volga Region.) Publications of the First Department of the Hungarian Academy of Sciences. 1960, 191.

Mélodie, vers et structure strophique dans la musique berbère (imazighen) du Maroc Central

par

J. Kárpáti

Grâce à la complaisance des autorités culturelles du Royaume de Maroc, j'ai eu l'occasion de faire des recherches ethnomusicologiques durant deux mois au printemps de 1958 dans différentes régions du Maroc. Le résultat de ce voyage d'étude se chiffre par environ 22 heures de musique enregistrée sur bande sonore. Des points de vue style et genre, cette musique comprend trois couches fondamentalement différentes: 1. le style musical traditionnel («classique»), dite musique andalouse; 2. le mélange de plusieurs styles musicaux arabes urbains; 3. la musique de la population berbère. Cette documentation — completée par quelques autres enregistrements, plutôt sporadiques — constitue le fondement des archives musicales folkloriques du Maroc, archives, dont l'absence était relevés depuis longtemps et qui furent maintenant établies.

Nos connaissances au sujet de la musique du Maroc et, en général, de celle de l'Afrique du Nord se basent sur une littérature considérable. Peu après sa formation, l'ethnomusicologie comparée étendit ses recherches, dès le début du siècle, sur la musique des populations arabes et berbères de l'Afrique septentrionale. La musique du Maghreb (Maroc, Algérie, Tunisie) fut aussi traitée par des études fondamentales et toujours de haute valeur scientifique comme celles de Hornbostel, Idelsohn, Bartók et Lachmann.[1] La recherche musicologique, concernant spécialement le Maroc, est liée au nom d'Alexis Chottin qui passa de longues années au Maroc et résuma dans deux forts volumes tout ce qui peut se savoir en général sur la musique de populations arabes et berbères, vivant au Maroc. Une tâche ultérieure de l'ethnomusicologie con-

[1] E. M. von Hornbostel: *Phonographierte tunesische Melodien. SIMG* 1906.; A. Z. Idelsohn: *Die Maqamen der arabischen Musik. SIMG* 1913.; R. Lachmann: *Die Musik in den tunisischen Städten. AfMW* 1923.; B. Bartók: *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung. ZfMW* 1919/20.

[2] A. Chottin: *Corpus de Musique Marocaine.* Tom. I—II. Paris, Heugel, 1931, 1933.; idem *Tableau de la Musique Marocaine.* Paris, Geuthner, 1939.

siste à enrichir, par un travail approfondi et détaillé, nos connaissances de ces endroits de l'Afrique du Nord et du Nord-Ouest. On peut considérer, d'ores et déjà, comme une contribution importante à cette tâche quelques études récentes et aussi quelques enregistrements sonores qui, peut-être, bouleverseront foncièrement nos idées et nos théories bien établies depuis cinquante ans à ce propos.[3]

Cette étude se propose de n'examiner qu'un détail. Elle est basée sur une partie, relativement la plus homogène et la plus fermée, de la collecte. Il s'agit d'une vingtaine de mélodies, enregistrées dans les régions centrales du Maroc, dans les villages du Moyen Atlas. Les documents collectés ne suffisent pas à une monographie mais se prêtent à caractériser le dialecte musical nettement défini et très typique d'une contrée. Qu'il nous soit permis de remarquer encore que la littérature traitant la musique marocaine ne s'est relativement que peu occupée du style musical de cette région.

*

Les populations arabes et berbères de l'Afrique septentrionale, malgré leur symbiose millénaire, ne se sont pas mêlées au point de perdre leurs caractéristiques particulières, leurs traditions spécifiques. Le mélange et la fusion se présentent le moins précisément dans les deux pays situés à l'extrême-ouest: au Maroc et en Algérie. Il est curieux, comme phénomène ethnique, que les berbères purent y conserver leurs propres traditions presque intactes, malgré l'influence culturelle de l'Islam, réligion empruntée aux Arabes. Plus d'une tribu, comme celle des Zemmours par exemple, est bilingue, parlant l'arabe de même que le berbère (tamazight).

Dans la partie centrale du Maroc, dans la région montagneuse du Moyen Atlas et dans les vallées voisines se trouve un groupe plus important des tribus berbères, les *imazighens* (berabers), leur langue est le *tamazight*.[4] Par suite de la relative unité ethnique de la région du Moyen

[3] A. de Larrea Palacin: *Canciones juglarescas de Ifni*. Madrid, 1956.; M. Schneider: *Nochmals asiatische Parallelen zur Berbermusik Ethnologica*, Neue Folge. Bd. 2. Köln, 1960.; Enregistrements édités par l'UNESCO, par l'Institut Francais d'Afrique Noire et par le Musée de l'Homme (Paris) sur le territoire de Kabylie, Mauritanie et du Sahara.

[4] Dans la transcription des mots berbères (tamazight), je fais usage de la transcription phonétique française qui est la plus répandue. Source des textes et noms tamazight: E. Laoust: *Cours de berbère marocain*. Paris, 1939. Parmi les multiples consonnes bizarres, je n'en note que quelques unes dans les textes cités: ḥ = h dur (allemand ch), q = k grave (son guttural), s = s français, š = ch francais, ' = signe qui sert á la notation de l'*ain* (son guttural muet) d'origine arabe.

Atlas, je m'attendais à l'unité de la musique des tribus — Zayan, Beni Mtir, Ichqern, Beni Mguild, Aït Seghrouchen, Beni Ouaraïn — de cette région. Cette conjecture fut plus ou moins justifiée par les résultats obtenus. Le style musical du Moyen Atlas, bien qu'il ne représente pas une tradition intacte, garde et exprime mieux — grâce à son isolement parmi les montagnes — le style typique musical de ce groupe ethnique que les tribus des vallées des plateaux avoisinants, plus exposés aux influences extérieures et, en premier lieu, aux influences urbaines et arabo-bédouines. Au cours de mon voyage de recherche sur le territoire du Moyen Atlas (une chaîne de montagne longue de 200 km et large environ de 80 km), j'ai parcouru les villages et les agglomérations suivants: Khenifra, El Kbab, Aïn Leuh, Azrou, Itzer, Imouzzer du Kandar, Sefrou, Boulemane, Tahala, Merghaoua, Ahermoumou, Taza. Ces localités sont, pour la plupart, des petites bourgades de montagne ou des centres d'agglomérations disséminées. Celles-ci réunissent administrativement plusieurs agglomérations avoisinantes de moindre importance ou les habitants des *douars* nomades (camp de tentes), vivant éventuellement dans les cadres d'une ancienne organisation tribale.

La population de la région du Moyen Atlas mène presque exlusivement un genre de vie sémi-nomade dans lequel l'élevage est l'occupation principale. Les immenses alpages — situés à une hauteur de 1000 à 2000 mètres — assurent d'excellentes possibilités de pacage aux nombreux troupeaux de moutons.

Si l'on se met à rechercher les causes de la différence, de la diversité entre l'ethnographie et l'art populaire des tribus imazighens du Moyen Atlas et les tribus chleuhs du Haut Atlas et de la Vallée du Sous, l'une de ces causes de grande importance consiste précisément dans la disparité de leur train de vie. Les imazighens sont des semi-nomades et mènent une vie de pâtres, tandis que les chleuhs qui habitent les oasis du Haut Atlas et du Hammada, s'occupent exclusivement de l'agriculture et de la production de dattes, et, par conséquent, ont un genre de vie sédentaire. C'est à ce fait que l'on peut attribuer le plus grand isolement des chleuhs du Sud à l'effet des influences urbaines et arabes.

La coexistence des couches musicales arabes et berbères se manifeste le plus clairement sur le domaine des genres. La plus caractéristique des formes musicales profanes — attachées à des évènements religieux — est la musique de *ghaita* (type hautbois) accompagnée du *tabal* (tambour), qui apparaît indifféremment chez la population arabe ou berbère, aussi bien dans les villes que dans les villages; elle est d'ailleurs familière dans

toute l'Afrique du Nord.[5] Par contre, le style mélodique vocal de la région du Moyen Atlas est un phénomène absolument particulier. Nous bornons donc notre analyse à ce style vocal, c'est-à-dire aux mélodies qui accompagnent presque toutes les manifestations sociales — plus ou moins importantes — de cette région. Ces mélodies constituent un style assez fermé. En effet, dans certains cas on ne peut même pas parler de mélodies différentes, mais de variantes — quelquefois peu éloignées — d'un seul type de mélodie. Quelques mélodies ont été enregistrées dans presque toutes les agglomérations, avec un texte soit différent, soit identique. Il arriva même que dans un seul et même village les chanteurs commencèrent la même mélodie ou sa variante, en prétendant que c'etait «une autre chanson», mais la différence ne se trouvait que dans le texte.

Chez les tribus berbères du Moyen Atlas et des plaines environnantes on appelle *imdiyazen* les musiciens plus ou moins professionnels qui se présentent toujours dans de petits groupes. Leurs membres essentiels sont des musiciennes professionnelles, des prostituées qui sont là pour l'agrément des spectateurs et qui s'appellent *chikhat*. Imdiyazen et chikhat fournissent, dans la plupart des cas, un ensemble de musique: les hommes jouent aux instruments et les femmes chantent ou, des fois, dansent. L'instrument de percussion principal est le *bandir* qui est en usage aussi bien chez les hommes que chez les femmes. De ceux que je connus, le plus petit ensemble comprenait trois hommes et deux femmes, le plus grand, quatre hommes et neuf femmes. Les exemples cités — à l'exception des Nos. 21., 22. — furent présentés par ces groupes. Leur style est toujours antiphonique: le choeur de femmes alternant par strophe avec celui des hommes, ou se répondant entre elles. L'alternance non strophique n'a lieu que lorsqu'il s'agit d'un seul vers répété; en ce cas ils se répondent par vers.

Le style est purement vocal, bien que l'accompagnement par un instrument de percussion semble, pour ainsi dire, indispensable. Par contre, d'autres instruments ne s'emploient que rarement. Comme instrument accessoire citons avant tout le *guembri* (instrument à cordes pincées, avec deux ou trois cordes, du type tanbur), ensuite le violon européen et le *juak* (flute à six ou sept trous). Le genre d'accompagnement des instruments de mélodie reste dans les cadres de l'hétérophonie; je n'ai rencontré qu'un seul — d'ailleurs excellent — joueur de guembri

[5] On la retrouve aussi dans la collecte de Bartók *Die Volksmusik der Araber von Biskra* etc.

à Ain Leuh qui, dans certains passages, exécuta, en accompagnant le chant, une espèce de contrepoint. Le chant choral est accompagné, sans exception, par le bandir. Les plus petits instruments à percussion, comme la *darbuka* et la *tarija* ne sont utilisés que lorsqu'un autre instrument de mélodie (guembri, violon, juak) accompagne également les parties vocales. Quant au tabal, il n'accompagne que le ghaita.[6] Dans les ensembles le rang de soliste est, pour la plupart, marqué par le bandir, étant donné que le chanteur éprouve la nécéssité de faire des gestes — pour ainsi dire naturels – de battre le rythme pendant l'exécution.

Le sens, le contenu et la désignation du genre vocal, dont nous venons de parler, restent assez inéclaircis. J'ai eu en deux endroits l'occasion de noter les premiers vers des mélodies enregistrées. Comme désignation de genre, deux dénominations se rencontrent: *izlane* et *tamediazt*.[7] Tous les deux sont de longs poèmes, quelquefois de vingt, trente ou encore plus de strophes, au sujet lyrique, amoureux ou héroïque. Nous citons les premiers vers de deux mélodies et leur traduction approximative:

„Dou staoui aigma mami
Hihala zreb aouiya. . ." (Va doucement, il est inutile de te presser. . .)
„Aoul tema issila
Ouya nam nikh mad an
Nrzou ouenssa saidnin. . ." (Ma soeur, veux-tu faire ce que je te demande,
ou faut-il que j'aille ailleurs?. . .)

Parmi les exemples de mélodies cités nous trouvons, outre ce genre central susmentionné, les représentants de deux autres genres ayant d'étroites affinités avec celui-là. Nos exemples Nos. 21., 22. représentent les analogues berbères-tamazights des poèmes épiques arabes-bédouins, appelés *qa'ida* et *serraba*. Le nom de ce genre est (en tamazight): *taiffert*. La manière d'exécution du taiffert (serraba) se distingue essentiellement de celle de l'izlane-tamediazt: c'est un soliste qui le récite et un petit choeur composé de deux ou trois chanteurs ne s'y rallie que comme dans un refrain.

Pendant que ce dernier représente ouvertement un intermédiaire vers le style arabo-bédouin, il existe en même temps un genre qui con-

[6] Au Maroc les différents instruments de percussion sont beaucoup plus attachés à un certain genre qu'en Algérie, par exemple. Dans la collecte de Bartók, le même type de mélodie est accompagné alternativement par le bandir, le tabal ou la darbuka.

[7] On peut nettement déceler le contexte entre les deux mots *imdiyazen* et *tamediazt* par leurs radicales.

serve plutôt les traditions berbères autochtones: la grande danse rituelle appellée *ah'idous*. Au point de vue mélodique, elle s'apparente au type izlane-tamediazt et ne s'en distingue que par la manière d'exécution et par son rythme. Quelquefois 60—70, voire même plus de personnes, hommes et femmes mêlés, participent à cette danse de fête. Quant à son caractère, elle est plutôt un rite qu'une distraction. On peut supposer qu'il s'agit là d'une tradition pré-islamique ou des survivances de cette tradition qui, par son caractère, s'écarte profondément de l'esprit de l'Islam.

Il serait bien difficile de définir les limites musicales de l'izlane-tamediazt et de l'ah'idous. J'ai entendu plus d'une mélodie izlane recitée sous une forme ah'idous, c'est-à-dire par deux rangs de danseurs et danseuses placés l'un vis-à-vis de l'autre. Sur un seul point l'ah'idous s'écarte nettement des autres genres: la rythmique. En effet, les mélodies ah'idous typiques évoluent presque exclusivement dans un rythme de 5/8 ou, plus exactement, dans un rythme qui se compose de deux mesures de 5/8, soit symétriquement (No. 19), soit asymétriquement (No. 20).

L'izlane-tamediazt se distingue aussi de l'ah'idous par sa fonction sociale: face à l'important caractère collectif de ce dernier, le premier représente une distraction intime, familiale, domestique, l'occasion en est fournie par les solennités de famille, la naissance, le mariage, etc.

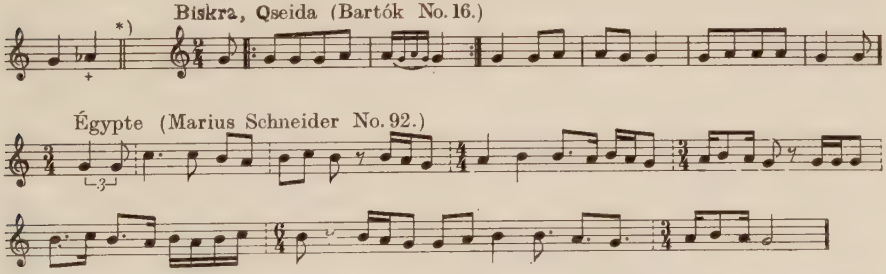
*

Le principal caractéristique mélodique de la musique vocale du Moyen Atlas est l'ambitus réduit. A quelques exceptions près, ces mélodies ne dépassent pas les cadres de la quarte, mais leur majorité reste encore dans les limites plus étroites de la tierce majeure et — surtout — de la tierce mineure. On rencontre aussi des mélodies — nous en citons une (No. 10) — qui ne consiste que de deux degrés voisins. Parmi les mélodies nous en découvrons quelques unes qui nous fournissent des exemples de tierce neutre (No. 22) ainsi que d'autres tons s'écartant de la gamme diatonique, respectivement chromatique tempérée. Un autre groupe de nos exemples est caractérisé par l'échelle tétrachorde avec des tierces majeures et mineures juxtaposées, ainsi que par un ambitus d'une quarte diminuée (No. 9., 13). Il existe encore des exemples tétratoniques dont les quatre tons composant la mélodie ne sont point des degrés voisins, mais, entre autres, un trichorde mineur attaché à une tierce mineure; là, bien entendu, l'ambitus s'élargit en quinte diminuée (No. 20).

Cependant, l'ambitus réduit n'est qu'une caractérisation partielle; il faut se poser la question: comment la mélodie remplit-elle ces cadres réduits? — Le style de la musique vocale du Moyen Atlas est uniformément et exclusivement récitative, syllabique. Mais il existe deux formes d'exécution; l'une est complètement libre, «parlando-rubato» (serraba, taiffert), tandis que l'autre est strictement «giusto» (izlane-tamediazt). Entre les mélodies parlando et giusto la différence n'est pas seulement dans l'exécution, il y a aussi une dissemblance essentielle qui sera d'ailleurs la clef de tous les problèmes que renferme la musique populaire du Maroc central.

L'ambitus réduit et le caractère récitant sont, en effet, les signes distinctifs les plus marquants de la musique arabo-bédouine de l'Afrique du Nord. Par suite il nous en faudrait conclure que la population berbère du Moyen Atlas s'était totalement soumise à la culture musicale arabo-bédouine. C'est d'ailleurs un problème bien connu — partiellement déjà résolu — de l'ethnomusicologie. E. M. von Hornbostel et R. Lachmann, ces deux éminents pionniers de la musicologie comparée sont parvenus à la conclusion de ce que certains groupes berbères, tout en conservant leur langue, se sont bédouinisés au point de vue musical.[8]

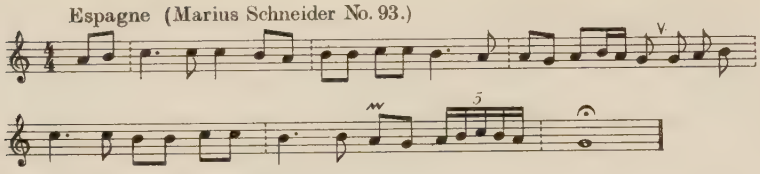
A vrai dire, jusqu'à présent, nous ne possédons que très peu de sources pour la connaissance de la musique bédouine. Outre les affirmations positives de Hornbostel et Lachmann, seule l'étude de Bartók fournit des échantillons de mélodies.[9] Une partie des mélodies arabes, collectées par Bartók aux environs de Biskra, représente décidément ce style. Une autre «preuve» est une mélodie paysanne égyptienne avec son correspondant espagnol (!) cités par Marius Schneider.[10]



[8] E. M. von Hornbostel—R. Lachmann: *Asiatische Parallelen zur Berbermusik*. «Zeitschrift für Vergl. Musikwissenschaft». 1933. No. 1. Voir encore: R. Lachmann: *Jewish cantillation and Song in the Isle of Djerba*. Jerusalem, 1940.

[9] H. Stumme: *Tripolitanische Beduinenlieder* — ouvrage que je n'ai pas pu acquérir.

[10] M. Schneider: «Primitive music» *New Oxford History of Music Vol. 1. Ancient and Oriental Music*. London, 1957.



A cette mélodique bédouine s'apparente aussi un type de mélodie de la région du Moyen Atlas, notamment le style serraba-taiffert. Parmi les mélodies ci-jointes, ce sont les Nos. 21., 22. qui en fournissent quelque échantillon. Ces mélodies représentent en premier lieu un style purement récitant: la mélodie est complètement assujettie au texte, se divisant par strophes. Elles laissent ouvertement paraître leur origine arabo-bédouine. Par leur genre, elles appartiennent à la catégorie de l'ancienne tradition arabe, à celle des qacidas, et leur texte est arabe aussi, pour la plupart.

Le type de mélodie le plus caractéristique — et dominant en nombre — de la musique du Moyen Atlas n'est cependant pas représenté par les serrabas et taifferts, mais par une mélodie plus complexe sous le rapport rythmique et métrique. C'est le type izlane-tamediazt. La différence ressort avant tout dans la manière d'exécution et dans la ligne de mélodie. Les mélodies serraba-taifferts, ainsi que les mélodies bédouines susmentionnées sont expressément des mélodies parlando-récitatives avec certaines irrégularités. Par contre, l'autre type de mélodie, celui des izlanes-tamediazts, quoiqu'il se caractérise, lui aussi, par un style récitatif et syllabique, accuse plutôt, à cause de ses éléments rythmiques serrés, une qualité qui évoque la danse. Ces chansons berbères ont un type de mélodie en apparence primitif, si on le considère au point de vue purement mélodique. D'autre part, cependant, la typisation plus constante, le rôle de formation et de division plus important des cadences de vers, respectivement de figures de cadences, témoignent la présence d'une conception musicale de la plus haute qualité.

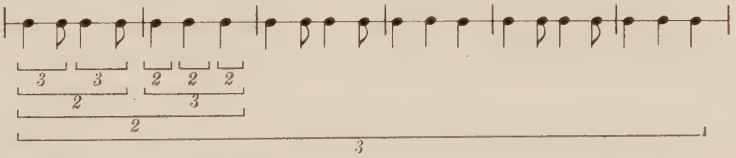
Nous avons déjà mentionné que pour l'exécution des izlanes et des tamediazts, l'instrument à percussion est indispensable. Mais ce n'est pas l'accompagnement de percussion qui communique, exclusivement et en premier lieu, le caractère rythmique au style. Ce style de mélodie récitant est lié avec certaines figures rythmiques permanentes et – surtout — par des phénomènes métriques tout particuliers.

Il faudrait en mentionner en premier lieu le trait, peut-être le plus apparent, celui de la simultanéité des mesures ternaires et binaires. Sous simultanéité il faut entendre ici la vraie simultanéité dans le temps

et la juxtaposition. Nous ne pourrions pas procéder à l'analyse de la première question, étant donné que la polyrythmique du chant, de l'accompagnement de percussion et des évolutions du corps mérite un examen spécial. Nous nous contentons d'analyser le deuxième problème: la juxtaposition des différentes mesures.

L'alternance des mesures dans cette musique est un phénomène *d'hémiole* typique: à l'interieur des unités métriques alternent des éléments binaires et ternaires.[11] Il est curieux que ce phénomène métrique joue, tant sous sa forme antique que moderne, un rôle important dans le style izlane-tamediazt-ah'idous du Moyen Atlas. Les mesures à cinq temps de l'ah'idous n'est, en effet, autre que l'une des «hémiolia»-s dont parle la théorie du grec ancien, le «paion diagyros»,[12] tandis que les mesures 6/8 et 3/4 constamment alternantes du style izlane-tamediazt traduisent le phénomène de l'hémiole médiéval ou moderne, sous une forme plus conséquente et plus stable.[13]

L'alternance périodique des mesures binaires et ternaires est rigoureusement conséquente dans la plupart des cas et reste valable même à travers les pauses entre les vers. De plus, dans ces mélodies, on rencontre non seulement l'alternance périodique de l'espèce métrique paire et impaire, mais un fin jeu intérieur de ces deux éléments contraires. L'unité de l'alternance périodique - c'est-à-dire la période — se compose de deux mesures: l'une, de 6/8 est de division binaire, mais à l'intérieur, la plus petite unité (la croche) se groupe par trois ($6/8 = 2 \times 3/8$). L'autre phase de la période est une mesure de 3/4, ternaire, dans laquelle l'unité (la croche) se groupe par deux ($3/4 = 3 \times 2/8$). Un ordre semblable se présente encore dans le vers entier. Celui-ci se compose — dans la plupart des cas - de six mesures; et la période fondamentale (deux mesures) retentit trois fois dans le vers, c'est donc là aussi une manifestation subséquente du jeu pair-impair.

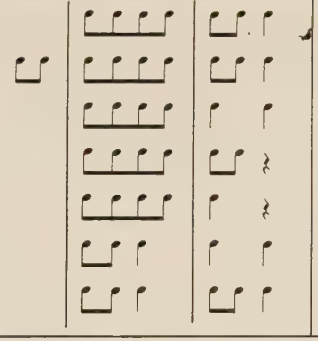


[11] Rose Brandel: *The African Hemiola-Style*. „Ethnomusicology". 1959. No. 3.
[12] Curt Sachs: *The Rise of Music in the Ancient World*. New York, 1943. p. 261.
[13] C'est la raison pour laquelle nous avons choisi dans les notations les mesures 6/8 et 3/4, car dans ces mesures la croche figure comme unité commune. Il est à remarquer que l'alternance métrique peut aussi bien s'exprimer rien qu'en 6/8, mais alors le changement intérieur de la structure de la mesure se fait voir d'une manière moins apparente.

Il n'est pas question ici d'une spéculation de musique savante, mais de l'ordre instinctif de la création populaire qui procède d'un sens polyrythmique spécial et, comme nous l'avons déjà dit, se manifeste dans tous les éléments de l'exécution, donc dans l'accompagnement instrumental et dans les mouvements du corps. Ce jeu, riche et compliqué des rythmes, confère cette tension intérieure aux mélodies qui sont d'ailleurs simples et même primitives au point de vue mélodique. Ceci fait que, malgré la répétition presque infinie de la strophe et malgré la simple ligne mélodique peu étandue, la chanson n'est pas ennuyante, mais, au contraire, réserve un effet nettement rafraîchissant pour l'oreille qui s'en est déja familiarisée. Et, enfin, ceci explique combien ce genre renferme les éléments de la danse.

Ce phénomène ne cache tout de même pas le caractère primaire de ce style: la récitation. Celle-ci est confirmée tout d'abord par le fait que les vers sont conséquemment syllabiques. Essayons donc de mettre en système les différents types de vers!

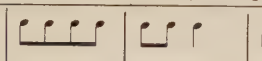
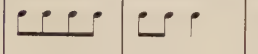
L'unité fondamentale (période) de l'alternance métrique, dont nous avons parlé ci-dessus, peut, en elle-même, former un vers. Comparons son type fondamental et ses différentes variantes![14] Vers dipodiques:

Formules rythmiques	Syllabes	Exemples No.
	7	7, 8, 9, 13, 15
	9	4
	6	8, 9
	6	22
	5	11
	5	1, 2, 10
	6	3, 6, 17

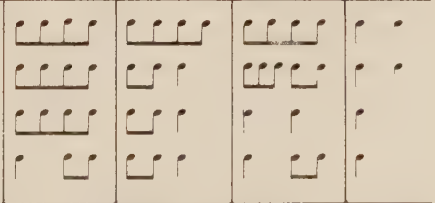
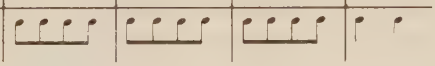
Nous ne comprendrons la véritable signification du vers dipodique que plus tard, lorsque nous traiterons le problème de la structure strophique.

[14] Dans les tableaux métriques suivants nous utilisons des formules rythmiques simplifiées dans le but de généraliser, de réduire à un «dénominateur commun» les différentes espèces de rythmes.

Le vers tétrapodique est déja tout à fait indépendant, il est viable en lui-même. Le nombre de ses variantes témoigne sa fréquence. Voici les vers tétrapodiques:

Formules rythmiques	Syllabes	Exemples No.
	13	8, 9
	12	11
	13	15
	11	13, 16
	11	1
	11	18
	13	10
	15	22

Le type fondamental du vers tétrapodique est d'ailleurs un exemple classique des vers, aussi bien connu en Europe occidentale, sous le nom de chanson «vagante», qu'en Hongrie (chanson de porcher), et en Ukraine Subcarpathique (kolomejka) etc. La théorie de versification arabe classique mentionne cette forme sous le nom «ramal».[15] On ignore encore d'où et comment cette forme parvint en Afrique du Nord, mais le fait est qu'elle joue — dans un sens plus large — même dans cette région un rôle considérable. Notre tableau comparatif indique quelques exemples des formules rythmiques semblables qui proviennent toutes du même principe, qui ont comme source le même instinct de versification.

Maroc, Haut Atlas (population chleuh)	
Sahara, Hoggar (population touareg)	
Algérie, Biskra (population arabe)	

[15] B. Szabolcsi: *Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez* (Contributions à l'histoire du nouveau style de la chanson populaire hongroise) «*Népzene és történelem*», Budapest, 1954.

La formule de ce vers est très élastique et, comme telle, renferme la possibilité de variantes sans nombre. Naturellement, les variantes ne défont pas la structure tétrapodique (bien que cela arrive), mais transforment, très librement, le nombre de syllabes du vers. Ainsi par exemple, au lieu de quatre syllabes tombant sur le même accent, trois ou même deux syllabes peuvent être utilisées. Puis, au bout des vers, la cadence masculine d'une syllabe a, grosso modo, la même valeur et le même sens que la cadence féminine de deux ou trois syllabes.

Le nombre de syllabes des variantes, figurant au tableau, change entre 11, 12 et 13. Les vers à nombre de syllabes impair sont en majorité. L'alternance des vers est valable non seulement entre les mélodies différentes, mais aussi à l'intérieur d'une seule mélodie. Dans nos exemples musicaux chaque mélodie est représentée par une seule strophe, pour la plupart sous sa forme la plus caractéristique, se répétant le plus fréquemment. Le changement du nombre de syllabes est cependant très typique. Quelques vers tamazights, cités ici, nous convaincront aisément de ce que les vers à nombre de syllabes inégal apparaissent souvent et même régulièrement.

A-iargaz ur illi udi tettat awa (12)
gs aḥbib ami nya ša y-uqellal awa! (12)
A-mais umeddakul anebgi n-rebbi awa, (13)
mš-i-trid, ur i-trid ad-auwih awa,. . . (11)

Autre part nous rencontrons des inégalités encore plus extrêmes:

Adur s'awan tamara s-uqejdim, (10)
Ddu s-ttawil, tsiwid i-tnbat (7)
Adur-kun isiwed udar-ineš i-lbla!. . . (12)

Ces vers à nombre de syllabes alternant retrouvent leur «dénominateur commun» grâce à l'accentuation qui permet de les chanter en temps «giusto».

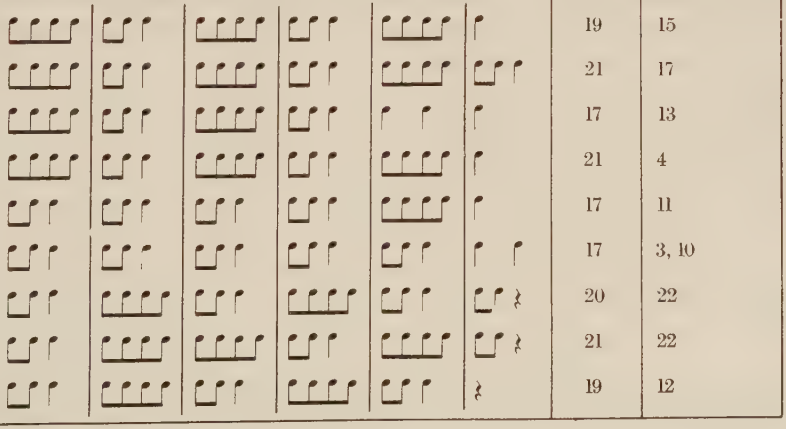
La fréquence de la césure pratiquée au milieu du vers est également en relation avec ce phénomène. Nous retrouvons dans quelques vers analogues d'Europe ce type asymétrique, sans césure et un type symétrique, avec césure médiane. Dans ce dernier cas, l'inégalité du nombre de syllabes des deux hémistiches est, bien entendu, très fréquente, étant donné que le deuxième exige un effet de cadence plus marqué. C'est ainsi que s'est développée cette formule de césure existant aussi bien dans la chanson vagante latine («Meum est propositum — in taberna mori»), que dans la chanson de porcher hongroise («Csóri kanász mit főztél — tüdőt káposztával») et dans le poème imazighen du Maroc («Ad smuttih

awal-inu · am uganim g-waman»). Bien entendu, ce n'est pas l'unique forme de césure; cependant toutes les variantes ont un trait commun: les deux hémistiches sont égaux dans l'accentuation, donc quasi musicalement seulement, tandis que leur nombre de syllabes est inégal avec une différence d'un ou deux syllabes. A côté du prototype susmentionné à 13 syllabes, le vers à 11 syllabes se divisant en 5 + 6 syllabes est très fréquent. Son prototype est fourni par un vers toujours reparaissant dans un poème sur Ba Hedda:

Raḥmat Ba Hedda, aneššad inna-iaš:
Sin addai tmekzum l'ib agga meš iqim
Wis krad gifsen is ijujad i-tnemnant.

Ce phénomène de versification pourrait en même temps expliquer la rythmique particulière déjà mentionnée des mélodies berbères: l'alternance des mesures paires et impaires à la manière de l'hémiole. Du fait que la langue, par suite des fréquentes accumulations des consonnes et des allongements des voyelles, ne dispose pour la plupart que de syllabes longues (et même s'il y en a de relativement courtes, celles-ci ne se rapportent pas en proportion 1:2 [«diplasia»] aux longues, mais en proportion 2 : 3 [«hemiolia»]), les trois syllabes tombant sur un seul accent se rythment plutôt en valeurs égales qu'en inégales.

Le type de vers tétrapodique est loin d'être le seul dominant dans la musique populaire du Moyen Atlas. A ses côtés, avec une importance et fréquence analogues, figure aussi le type hexapodique. Celui-ci, tout comme le tétrapodique, peut être ramené à l'unité de base dipodi-

Formules rythmiques	Syllabes	Exemples No.
	19	15
	21	17
	17	13
	21	4
	17	11
	17	3, 10
	20	22
	21	22
*)	19	12

*) pseudo pentapodique

que. Donc, cette fois-ci, la cellule dipodique se répète pas deux, mais trois fois.

Les mêmes lois de variation sont valables pour ces vers et pour les vers tétrapodiques, c'est-à-dire le nombre de syllabes est choisi librement. La division intérieure du vers suit, en général, les principes et les dimensions des unités plus petites, des types de vers que nous avons déjà analysés. C'est ainsi que le vers hexapodique peut être divisé en un vers tétrapodique et en un vers dipodique. Il est donc inconcevable de le décomposer en deux vers tripodiques.

Le problème de la division intérieure du vers hexapodique nous conduit au prochain sujet de cette analyse: à la question de la *structure strophique*. C'est, en effet, par la division du vers hexapodique que se développe la strophe la plus caractéristique de ce style. Nos exemples sont mis en ordre systématique par leurs strophes. Le premier groupe contient les strophes composées de deux, trois et quatre vers égaux. Le deuxième groupe est encore plus caractéristique. Ce sont les strophes composées de vers inégaux qui y sont réunis. (L'aspect de la notation est d'ailleurs conçu de le rendre bien visible.) La commune particularité de ces mélodies consiste en ce que la strophe entière est composée de la matière du premier vers à six mesures, de manière que le deuxième vers se compose de ses quatre dernières et le troisième vers de ses deux dernières mesures.

Le premier vers signifiant la matière primaire se divise en effet en deux parties au point de vue mélodique: 1. récitation avec répétition de son; 2. figure de cadence. La strophe à trois vers réduit donc graduellement le vers initial (4 mesures de récitation et 2 mesures de cadence) à un vers qui se constitue d'une récitation plus courte (2 mesures) et d'une cadence (2 mesures), et, enfin, à une seule cadence (2 mesures). Il en ressort clairement que les deux dernières mesures, c'est-à-dire la cadence, représente le moment le plus stable et, en même temps, le plus musical de la mélodie. Par conséquent, les différentes variations rythmiques et oscillations du nombre de syllabes se trouvent disposées dans la première partie du premier vers ayant un caractère récitatif et variable.

Il est curieux et très caractéristique que parfois les cadences identiques des trois vers accusent quand même des différences, plus exactement, la troisième diffère des deux premières. Cette différence est surtout rythmique: tandis que la cadence du premier et du deuxième vers est masculine, la troisième devient féminine. Quoique selon nos traditions européennes la cadence masculine est plus forte, il est facile à comprendre qu'après deux cadences masculines la cadence féminine, par sa «nou-

veauté», aura aussi un effet fort, définitif. Nous ne trouvons pas un tel changement lorsque les deux premières cadences sont elles-mêmes féminines; tout cela nous permet donc de conclure que dans ce style — peut-être justement en raison des particularités de la langue tamazight — la cadence féminine est la plus forte.

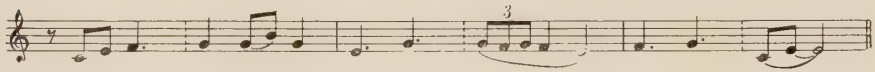
*

Nous pouvons, à présent, tirer la conclusion finale: le style des mélodies de la région du Moyen Atlas comprend — outre certaines incontestables influences bédouines — de nombreux éléments originaux et spéciaux, incompatibles avec la musique bédouine. Tel est avant tout la rythmique-métrique, riche et différenciée, et la structure de strophe qui y correspond. Nous ne voulons pas affirmer, tant s'en faut, que la rythmique de la musique bédouine est pauvre, puisque presque toutes les sources connues attestent l'abondante utilisation des instruments de percussion. Cependant, l'accompagnement rythmique diffère essentiellement de la rythmicité spécifique de la mélodie. On peut faire un accompagnement rythmique plein de verve à une mélodie d'un rythme trainant et insignifiant, et, inversement, on peut rencontrer une mélodie si riche en rythme qu'elle dépasse toutes sortes d'accompagnement rythmique. Il est superflu de remarquer que la rythmicité de la mélodie même représente un plus haut degré génétique et une musicalité créatrice plus compliquée et plus consciente.

C'est la diversité métrique du style izlane-ah'idous du Maroc Central qui fait éprouver sa richesse rythmique. Même si l'alternance métrique est une nécéssité linguistique-prosodique, sa périodicité rigoureuse serait plutôt un phénomène musical, et de haute qualité, ajoutons-le. Indépendamment de toute critique qualitative ou esthétique, on peut constater que jusqu'ici nous n'avons pas rencontré ce phénomène dans la musique bédouine de l'Afrique du Nord. En fin de compte, il faut donc en arriver à la conclusion suivante: la musique de la population imazighen accuse plusieurs traits spéciaux qui sont presque complètement éloignés du style musical de la population chleuh du Sud, et qui ne sont explicables que partiellement par l'influence arabo-bédouine. Le style de l'hémiole, conséquemment pratiqué, témoigne l'influence d'une assez haute culture musicale que nous sommes incapables d'explorer pour le moment, faute de données comparatives. Mais nous pouvons, d'ores et déjà, y contribuer par quelques documents sporadiques.

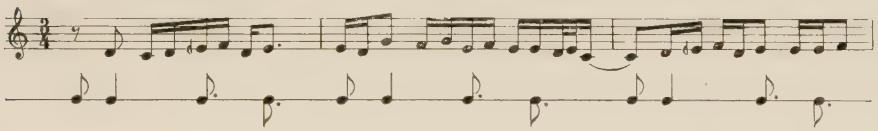
1. En Afrique du Nord ce n'est pas exclusivement dans la musique berbère du Maroc Central que nous découvrons le phénomène d'hémiole.

Quoique dans les régions situées plus au Sud le style hémiole est loin d'être aussi dominant, on y trouve néanmoins de pareils phénomènes: Hornbostel et Lachmann en cite un exemple très caractéristique:[16]



Nous entendons encore la même alternance de mesures en Mauritanie, où les *griots* — chanteurs professionnels maures — accompagnent leurs chansons avec un rythme de percussion construit par des hémioles:[17]

Jules Rouanet publia également quelques chansons maghrébines, en majeure partie algériennes; les hémioles y apparaissent de la même façon.[18] C'est d'ailleurs un phénomène qui nous semble se produire assez fréquemment en Algérie. Son influence se manifeste même dans la musique savante: dans la deuxième partie de la «Suite algérienne» de Saint-Saëns (Op. 60, composée en 1880) les mesures 3/4 et 6/8 sont utilisées simultanément.[19] Nous connaissons enfin une chanson provenant de la Tunisie — publiée par Rodolphe d'Erlanger — qui a pour accompagnement une partie de percussion rythmée en hémioles.[20]



2. Aussi la Péninsule Ibérique nous paraît-elle être un foyer du style hémiole. Nous connaissons une chanson «troubadouresque» portugaise, du XVe siècle — provenant probablement du XIIIe — dont les sources sont relativement authentiques: la «Cançâo do Figueiral» qui révèle

[16] Hornbostel—Lachmann: *Asiatische Parallelen* etc.

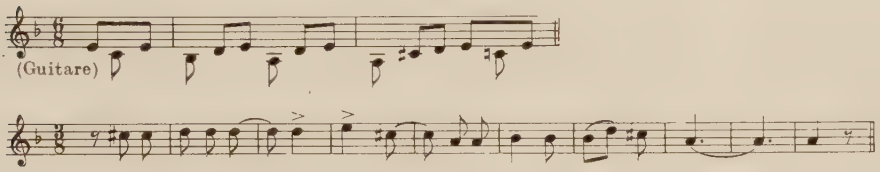
[17] Musique maure. Suite de chants accompagnés de tidinit et de ardin par Ali ould Eide et Mneina mint Nana. Enregistré et édité par G. Rouget (Saint-Louis du Sénégal, Mission I. F. A. N., 1952).

[18] J. Rouanet: *La musique arabe dans le Maghreb*. A. Lavignac-L. de la Laurencie: «*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*». Ire partie. Histoire de la musique. Tom. II. pp. 2833, 2835, 2871, 2879.

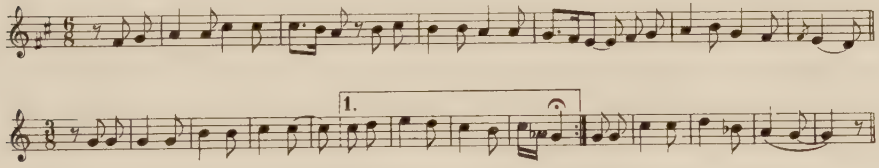
[19] M. André Schaeffner a bien voulu y attirer mon attention.

[20] R. d'Erlanger: *Mélodies tunisiennes*. Paris, Geuthner, 1937.

nettement les traces du style hémiole.[21] Mais la forme la plus proche du style hémiole de l'Afrique du Nord est la *guajira* andalouse avec l'alternance conséquente des mesures 6/8—3/4.[22] Et même, ces hémioles caractérisent aussi le chant flamenco dont nous pouvons citer deux exemples:[23]



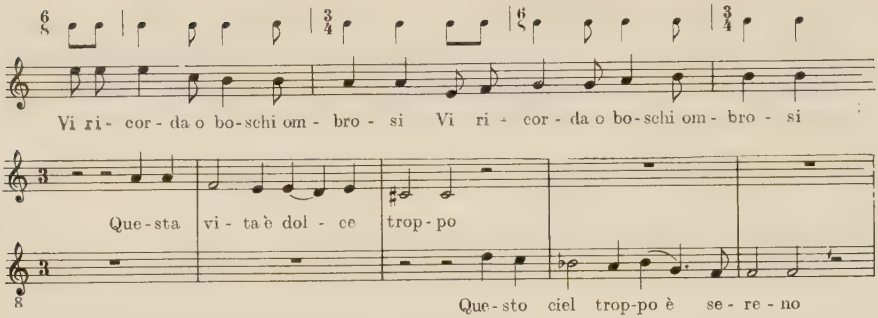
Les chansons valenciennes nous fournissent des exemples encore plus intéressants dont quelques uns sont très près des types izlanes-tamediazts du Maroc, non seulement par leurs hémioles, mais aussi par leur structure de vers et de strophe.[24]



3. Le vers anacréontique, tel qu'il l'est dans l'exemple ci-dessus, apparaît — naturellement — dans la musique savante européenne. Que Claudio Monteverdi préfère à la première possibilité

celle plus lointaine de l'hémiole pour rythmer le vers anacréontique, est un phénomène intéressant et de haute importence.[25]

[21] M. Lambertini: *Portugal*. Lavignac-Laurencie: «*Encyclopédie*» etc. 1re partie. Tom. II. p. 2404.
[22] R. Laparra: *La musique et la danse populaires en Espagne*. Lavignac-Laurencie: «*Encyclopédie*» etc. 1re partie. Tom. II. p. 2392.
[23] Id., pp. 2396, 2398.
[24] Id., pp. 2386—2387. — La façon d'exécution ressemble aussi à celle du Maroc: chant accompagné par donsayna (type hautbois) et tabalet (tambour).
[25] Claudio Monteverdi: *Orfeo*. 2. Acte. *L'Incoronatione di Poppea*. 2. acte.

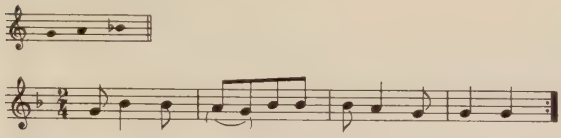


Toutes ces contributions — même si sporadiques — nous laissent croire qu'il s'agit ici d'un phénomène méditerranéen, plus ou moins général, qui caractérise aussi bien la musique nord-africaine que la musique populaire espagnole et portugaise et les savantes traditions italiennes. C'est pourquoi il nous paraît, qu'au cours des recherches relatives aux origines de la musique berbère, à côté des sources asiatiques, il est absolument indispensable de prêter une attention particulière à son rapport avec la musique méditerranéenne.

A défaut d'une matière suffisante, permettant sa comparaison, la musique des peuples arabes et berbères, habitant le Maroc, recèle encore de nombreux problèmes irrésolus. Sa position géographique, toute particulière, prédestine ce pays aux recherches de l'ethnomusicologie comparée, car tous les courants culturels du Sud, de l'Est et du Nord s'y rencontrent. La question traitée dans cette étude n'est qu'une faible partie de tout un ensemble de problèmes à résoudre. Cet essai ne se propose que de démontrer toute la foule de nouvelles hypothèses, de nouvelles questions que soulève l'examen documenté d'un seul genre. Une solution définitive sera due à l'avenir, au jour où l'ethnomusicologie disposera de nombreux documents bien précis, provenant de tous les territoires, mêmes avoisinants.

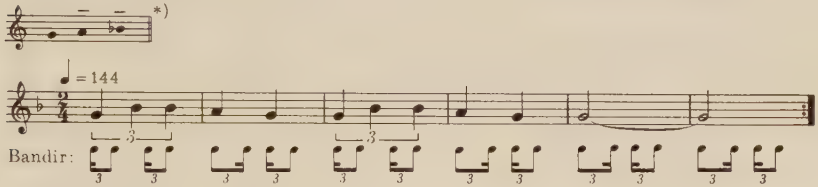
(3.II.b.) Imouzzer du Kandar

No.1.



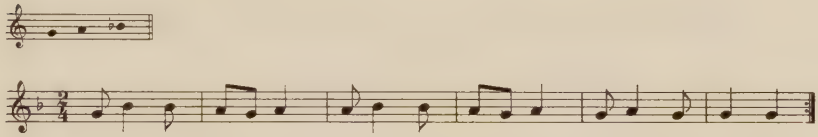
(9.II.a.) Sefrou

No.2.



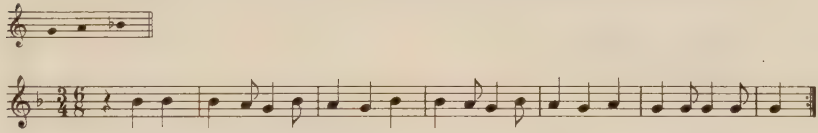
(3.I.c.) Imouzzer du Kandar

No.3.



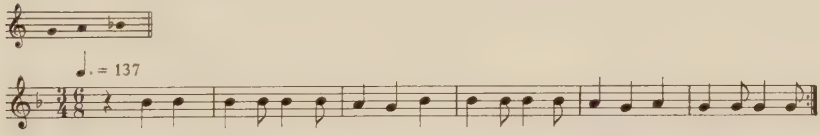
(12.II.b.) Khenifra

No.4.



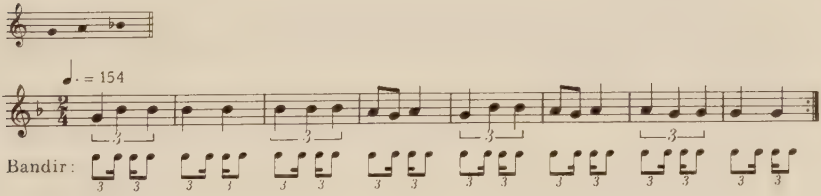
(16.II.a.) Aïn Leuh

No.5.



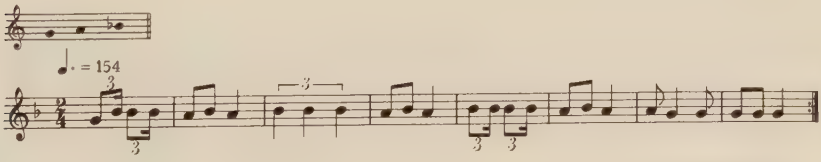
(9.II.b.) Sefrou

No.6.



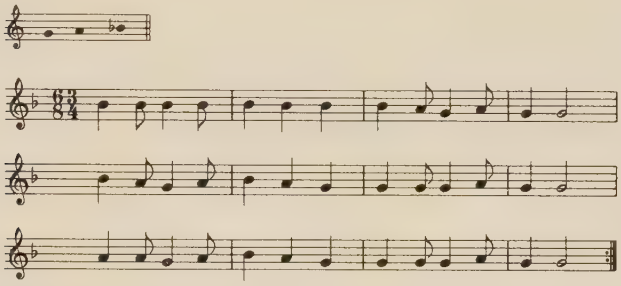
(9.II.c.) Sefrou

No.7.



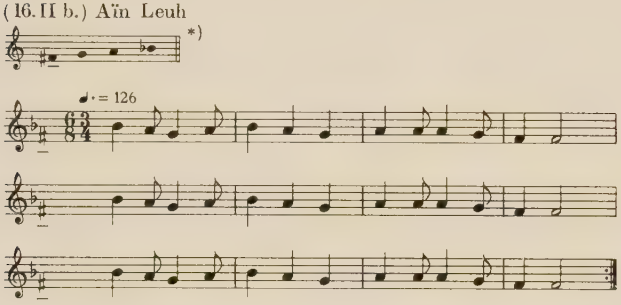
(17. II. b.) Azrou

No. 8.



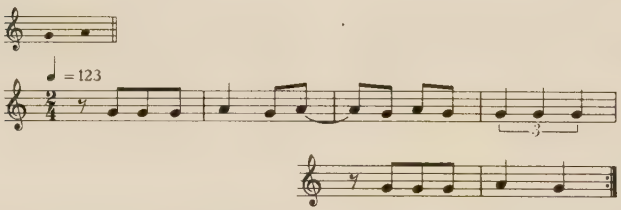
(16. II b.) Aïn Leuh

No. 9. *)



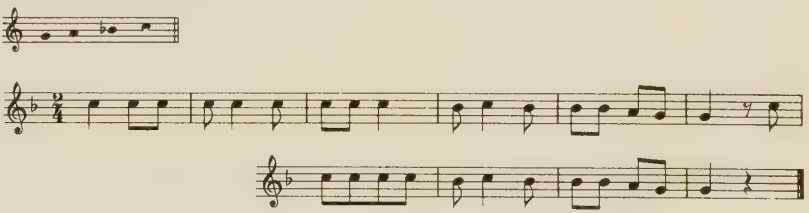
(17. I. a.) Aïn Leuh

No. 10.



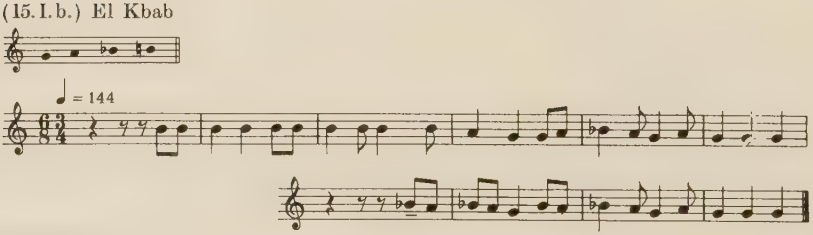
(3. I a.) Imouzzer du Kandar

No. 11.



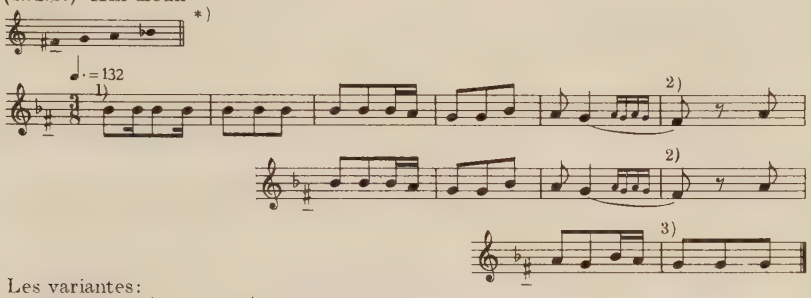
(15. I. b.) El Kbab

No. 12.

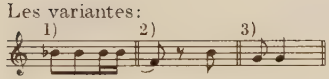


(17.I.b.) Aïn Leuh

No.13.

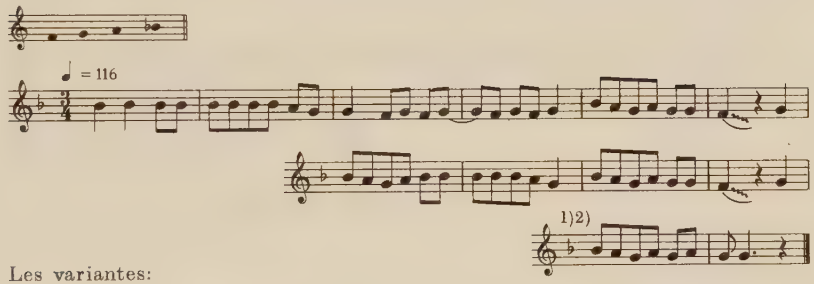


Les variantes:

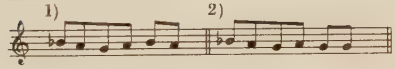


(12.I.a.) Khenifra

No.14.

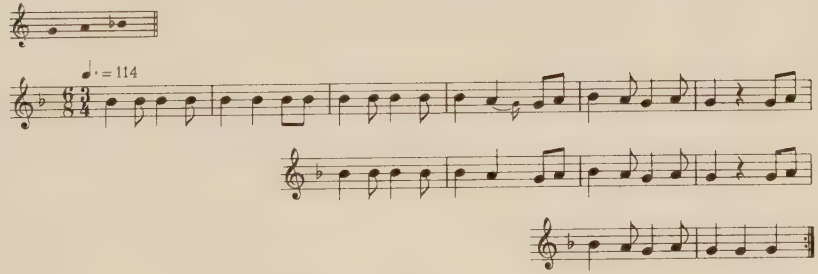


Les variantes:



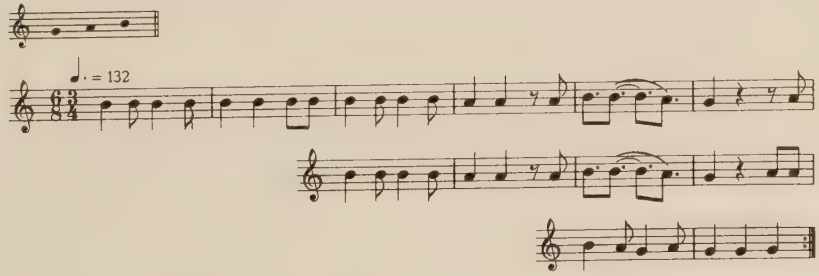
(12.I.b.) Khenifra

No.15.



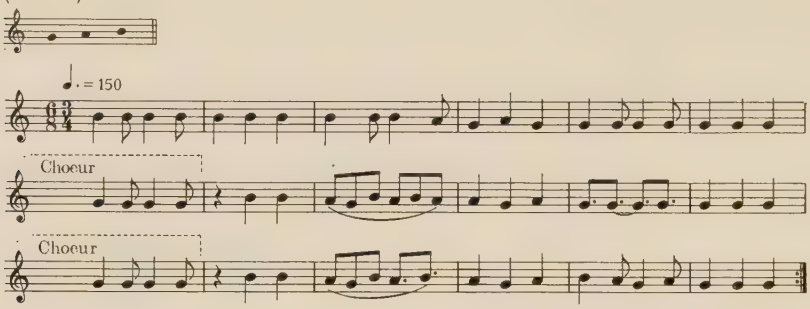
(15.II.c.) El Kbab

No.16.



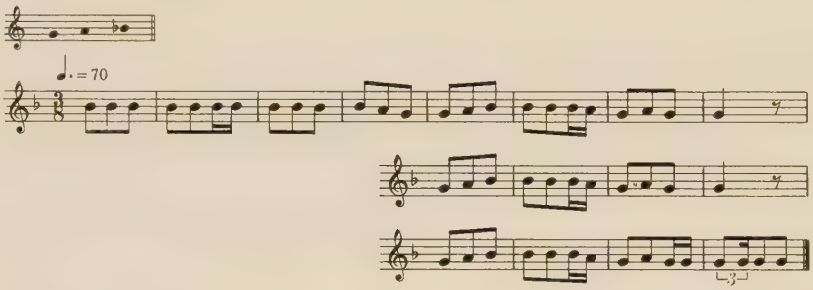
(15. I.a.) El Kbab

No. 17.



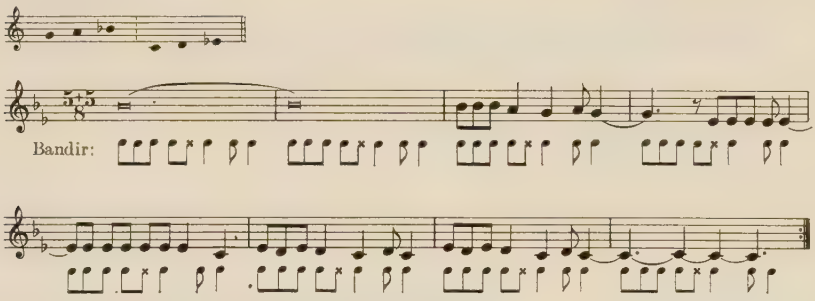
(14. I.b.) El Kbab

No. 18.



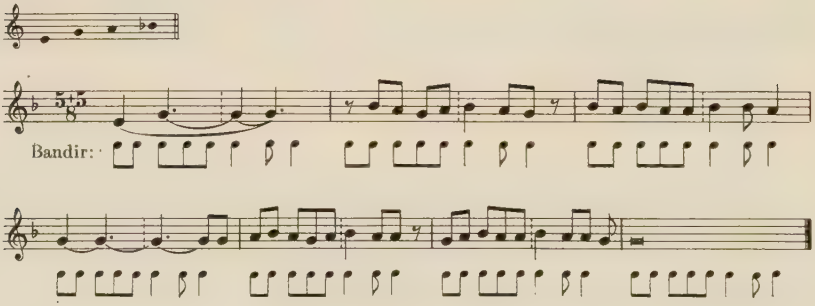
(18. I.c.) Azrou

No. 19.



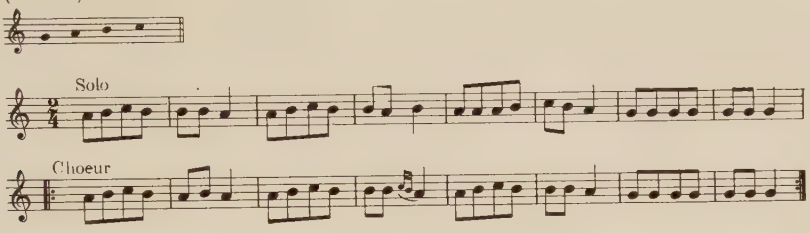
(3. II.a.) Imouzzer du Kandar

No. 20.



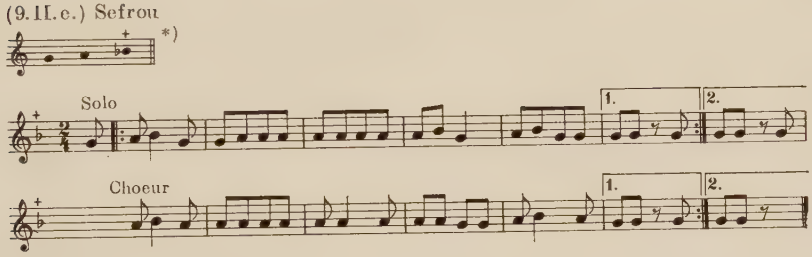
(9.II.d.) Sefrou

No. 21.



(9.II.e.) Sefrou

No. 22.



*) + = demi dièse
— = demi bémol

Gustav Mahler und Ferenc Erkel. Beiträge zu ihren Beziehungen zueinander im Spiegel vier unbekannter Briefe von Mahler

von

F. Bónis

Das Jahr 1960 war ein Jubiläum für beide im Titel gennante Komponisten: Im vergangenen Jahre feierten wir die hundertste Jahreswende der Geburt Mahlers und die hundertfünfzigste der Geburt Erkels. Anläßlich der doppelten Jahresfeier zeigte es sich wieder, daß die ungarische Musikgeschichte sowohl Mahler als auch Erkel[1] noch so manches schuldig ist. Erkels Leben und Tätigkeit werden zwar in zahlreichen kürzeren und längeren Studien und Büchern behandelt, aber die Daten seiner Jugendzeit und des Anfangs seiner Laufbahn bedürfen immerhin einer bedeutenden Ergänzung, es fehlt noch eine eingehende kritische Untersuchung seines Opernstils und Themen wie »Erkel als Operndirigent«, »Erkel als Konzertdirigent«, »Erkel als Klaviervirtuose« und »Erkel als Operndirektor« harren noch ihrer Verfasser. Mit der wissenschaftlichen Bearbeitung seiner Korrespondenz und seiner Schriften wurde erst jüngst begonnen.

Das Fehlen eines zusammenfassenden Werkes über Mahler in ungarischer Sprache bedeutet gleichfalls einen fühlbaren Mangel unserer musikgeschichtlichen Literatur. Aber eine vielleicht noch dringendere Aufgabe für die ungarischen Musikhistoriker wäre eine ausführliche wissenschaftliche Würdigung der zweieinhalbjährigen Tätigkeit Mahlers in Ungarn. Zu dieser Arbeit möchten wir jetzt einige Angaben beisteuern. Wir veröffentlichen vier Briefe, die Mahler als Kunstdirektor des Budapester Opernhauses an den bejahrten Generalmusikdirektor Erkel schrieb. Gleichzeitig berichten wir über die Umstände, unter denen die vier Briefe entstanden sind.

*

[1] Ferenc Erkel (1810—1893) war kraft seiner acht Opern Begründer der ungarischen Nationaloper, war mehrere Jahrzehnte hindurch erster Dirigent, später Generalmusikdirektor des Budapester Nationaltheaters, Generalmusikdirektor des Budapester Opernhauses, erster Direktor der unter dem Präsidium Liszts gegründeten Budapester Musikakademie, Begründer der Budapester Philharmonischen Gesellschaft und deren erster Präsident-Dirigent.

Mahlers Tätigkeit als Budapester Operndirektor dauerte vom 1. Oktober 1888 bis zum 15. März 1891. Aus dem Kapitel »Wichtigere Ereignisse und Verfügungen« des Gedenkbuches des fünfundzwanzigjährigen Opernhauses[2] geht aber hervor, daß Mahler seinen Posten tatsächlich erst am 8. Oktober 1888 antrat und aus diesem in Wirklichkeit bereits am 13. März 1891 schied.

Mahler wurde vom Staatssekretär Ferenc Beniczky, dem Regierungskommissar der staatlichen Theater, engagiert. Schon Beniczky hatte sein Amt unter schwierigen Verhältnissen übernommen. Sein Vorgänger war Intendant Graf István Keglevich, der im Laufe seiner kurzen Tätigkeit vom 26. Januar 1886 bis 30. Dezember 1887 das erst kürzlich (1884) eröffnete Opernhaus an den Rand des Ruins brachte. Kornél Ábrányi befaßt sich in seinem Werk »*A magyar zene a XIX. században*« (»Die ungarische Musik im 19. Jahrhundert«[3]) eingehend mit den damaligen Zuständen im Opernhaus. »Zur Zeit des fünfzigjährigen Jubiläums des Nationaltheaters [1887] erlebten«, schreibt Ábrányi »das Nationaltheater und das Opernhaus unter der doppelten Intendantur Graf István Keglevichs nicht gerade ihre Blütezeit.«[4] Ferner berichtet Ábrányi darüber, daß die Debatten im Parlament und in der Presse die Einberufung einer Beratung unter dem Vorsitz des Innenministers notwendig machten, um »die durch den damaligen Größenwahn und die verschwenderischen Verwaltungsausgaben verursachten schädlichen Zustände nach Möglichkeit zu sanieren.« »Eine unfruchtbarere Rolle spielte aber. . . vielleicht noch keine beratende Versammlung der Welt.« »Die zur Präscription berufenen Ärzte veranstalteten zwei Tage hindurch einen schnatternden Wortstreit, dann dankte ihnen das Präsidium für ihren Eifer und entließ sie mit der Vertröstung, sie, insofern sich die Notwendigkeit ergeben würde, wieder einzuberufen.« »Kurz und gut, es blieb alles beim alten, Graf István Keglevich behielt auch weiterhin seinen Posten an der Spitze der beiden Institute, im Opernhaus dauerte das Excelsior-Fieber weiter an und die unzweckdienlichen kostspieligen fremden Gastspiele wurden aufrechterhalten, bis später die Simsonsche Intendantensäulenhalle von selbst einstürzte.«[5]

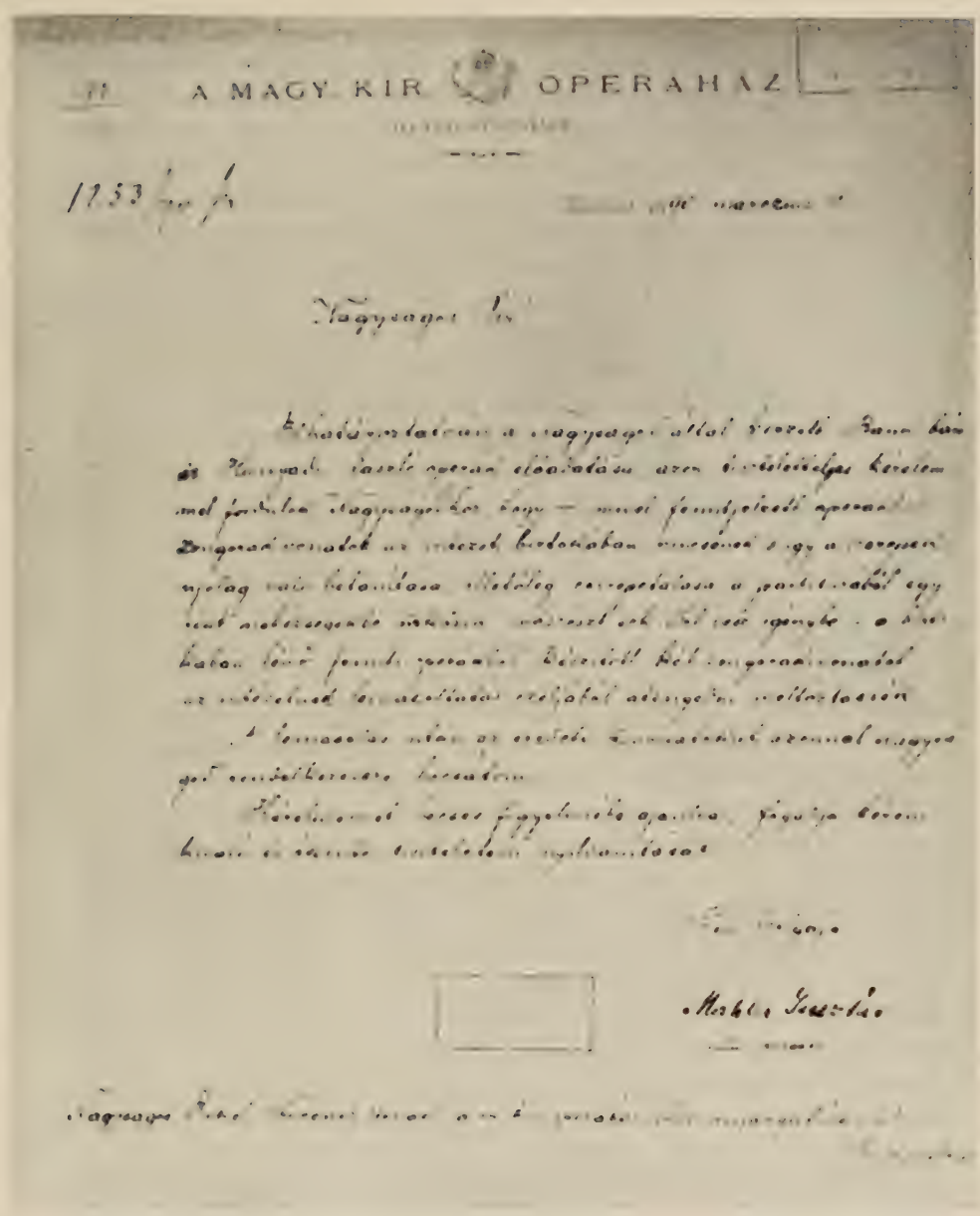
Am 30. Dezember 1887 dankte endlich Graf Keglevich von seinem Intendantenposten ab; seine Stelle übernahm am 13. Januar 1888 —

[2] *A magyar királyi Operaház 1884—1909 (Adatok a színház huszonötéves történetéhez).* (Das Kgl. Ung. Opernhaus 1884—1909. Daten zur fünfundzwanzigjährigen Geschichte des Theaters.) Herausgegeben von der Direktion des Kgl. Ung. Opernhauses. Budapest 1909.

[3] Budapest 1900. Verlag Rózsavölgyi und Co.

[4] Auf Seite 471 des z. W.

[5] Ebendort.


A MAGY KIR OPERAHÁZ

Facsimile des zweiten, hier herausgegebenen Briefes
von Gustav Mahler an Ferenc Erkel

wie bereits erwähnt — Ferenc Beniczky als Regierungskommissar. Er schrieb dem Istitut zweierlei Programme vor: Die Verminderung der überflüssigen Ausgaben und *gleichzeitig* die Hebung des künstlerischen Niveaus. Die Zahl der Gastspiele, die sich im Jahre 1886 auf *hundertsechzig* und im Jahre 1887 auf *hundertsiebenundsechzig* belief, betrug 1889 *neunundneunzig* und im nächsten Jahre *dreiundneunzig*. Auch setzte er die Zahl der Vertragsmitglieder, in erster Reihe die des Ballettpersonals herab und zwar laut der Angaben Ábrányis von 113 auf 61 Personen. Dagegen verstärkte er die künstlerische Leitung: Statt des Oberregisseurs Gyula Káldy, der am 1. Juli 1888 mit einer Abfertigung entlassen werden mußte, engagierte er den bisherigen Spielwart Kálmán Alszeghy als Regisseur. Sándor Erkel[6], der sich seit 1886 von seiner Tätigkeit als Direktor immer mehr zurückzog, wünschte er durch einen tatkräftigen Direktor und Kunstleiter zu ersetzen. So gelang es ihm auch, eine Vereinbarung mit Felix Mottl (1856—1911) zu treffen, der sich am 5. Juni 1888 als Direktor der Oper verpflichtete. Drei Monate später, am 15. September löste aber Mottl den Vertrag aus bisher ungeklärten Gründen. Beniczky berief nun auf die Empfehlung David Poppers[7] den damals achtundzwanzigjährigen Mahler zum Kunstdirektor des Opernhauses.

Der neue Direktor wurde keineswegs mit besonderer Sympathie empfangen. Sein junges Alter, seine hohe Dotierung, seine fremde Herkunft, die ihm gegebene Vollmacht und seine strenge, Vollkommenheit fordernde künstlerische Gewissenhaftigkeit: das alles waren damals Faktoren, die Mahler in gewissen Fachkreisen unbeliebt machten. Ábrányi z. B. schreibt mit unverhüllter Abneigung über ihn: »Der neue, fremde Direktor. . . ließ öffentlich die klangvollsten Reformäußerungen über sich in Verkehr bringen, wirbelte aber gegen die Künstler, die ungarische Musik pflogen, in seiner leidenschaftlichen, gewaltsamen und alles auf die Spitze treibenden Art so abnorme Strömungen auf, die erst nach mehreren Jahren überwunden werden konnten. — Es läßt sich nicht bestreiten, daß Mahler im Nimbus von Vorstellungen von hohem künstlerischem Wert tätig war. Die Aufführungen von Wagners Opern erreichten unter seiner Direktion eine hervorragende Höhe, er brachte mehrere auch

[6] Der berühmteste und begabteste von den vier Musiker-Söhnen Ferenc Erkels war Sándor Erkel (1846—1900). Er war Dirigent und Komponist; u. a. war die Budapester Uraufführung des Brahmsschen B-Dur-Klavierkonzertes ihm zu verdanken. Der Komponist wirkte am Flügel mit, das Orchester dirigierte Sándor Erkel.

[7] David Popper (1846—1913), weltberühmter Cellist, wirkte von 1886 an als Professor der Budapester Musikakademie und als Cellist des Hubay-Popper-Streichquartetts. Er war ein bedeutender Vertreter des demaligen Budapester Musiklebens.

heute beliebte und immer bewährte Opern auf den Spielplan und bürgerte ein bis in die feinsten szenischen und musikalischen Einzelheiten ausgearbeitetes Niveau ein. Dabei zwang er aber dem Publikum auch viele minderwertige, also solche Opern auf, die die gewohnten Besucher des Opernhauses nie mögen konnten. Überdies engagierte und beschäftigte er Kräfte, von denen kein Mensch wissen wollte.«

Über das Verhältnis Mahlers zu Erkel äußert sich Ábrányi in seinem Buch über Erkel[8] folgendermaßen: »Zwischen Ferenc Erkel und der Tätigkeit des neuen Opernhauses bestanden in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre nur wenig intensive Fäden. Das Amt des Direktors und des ersten Dirigenten versah dort sein Sohn *Sándor Erkel* und als zweiter Kapellmeister wirkte sein anderer Sohn *Gyula Erkel* so lange, bis im Jahre 1888 die fremde Geistesströmung, die die Musikakademie bereits überflutet hatte, auch dort eingedrungen ist. Solange dies noch nicht eingetreten war, bestieg er hier und da den Dirigentenpult, um eine seiner Opern persönlich zu dirigieren, später ließ er aber davon ab und wurde ein stummer Zuschauer des Hokuspokus, der dort zwei Jahre hindurch unter der schmetternden *Kunstdirektion Gustav Mahlers* stattfand, der sich sogleich nach dem Antritt seines mit zwölftausend Gulden bezahlten Postens von Reportern interviewen ließ und in die ganze Welt hinausposaunte: Was weder Ferenc Erkel noch seine Söhne, weder die bisherigen Intendanten noch die Chauvinisten der ungarischen Musik zu verwirklichen imstande waren, wird er zustandebringen und Hand in Hand mit der reformierten Direktion der ung. kön. Musikakademie die *ungarische Oper* schaffen !«[9]

Von Ábrányi stammen auch folgende Zeilen: »Daß *Ferenc Erkel* die rückwärts gerichtete Transsubstantiation der ungarischen künstlerischen Bestrebungen nicht gleichgültig und nicht ohne billige Verbitterung mitansehen konnte, das müssen wir als selbstverständlich betrachten. In der letzten Periode seines Lebens mußte er also die Kreuzigung der ungarischen Musik erleben, in der er selbst die Rolle des Erlösers spielte. Denn in Ungarn muß auch das sonst hervorragendste künstlerische Talent notwendigerweise unheilvoll werden, wenn es die ungarischen Interessen nicht berücksichtigt, ja die Intensität seiner Kraft gegen diese Interessen richtet, denn unsere Verhältnisse sind in allen Beziehungen, auch in der Kunst spezielle und die Schleusen der Flut übertriebenen

[8] *Erkel Ferenc élete és működése* (Leben und Wirken Ferenc Erkels). (Kulturgeschichtliches Zeitbild). Budapest 1895, Verlag József V. Schunda.

[9] Auf Seite 175. des z. W.

Weltbürgertums zu öffnen heißt soviel, als blühende und gedeihende Ähren absichtlich unter Wasser zu tauchen.«[10]

Es ist unschwer, die von Widersprüchen wimmelnde Argumentation Ábrányis zu widerlegen. Wer Mahler verurteilt, weil er dem Publikum »minderwertige« Opern aufdrängte und gleich danach das »hervorragende Niveau« seiner »künstlerischen Aufführungen« anerkennt, wer ihm bald seine »fremde Herkunft«, bald seine Absicht vorwirft, zur Ausgestaltung der ungarischen Opernkunst beizutragen — dessen Argumente sind lediglich in einer einzigen Hinsicht ernst zu nehmen und zwar insofern, als diese Behauptungen die mahlerfeindliche *Stimmung* einer gewissen Musiker- und Kritikergruppe wiedergeben.

*

Wovon zeugen aber die *Tatsachen?* Erstens einmal entspricht es nicht der Wahrheit, daß Erkel während der Direktion Mahlers in der Oper nicht dirigiert hätte. (Auch wenn dem so gewesen wäre, könnte es uns nicht wundernehmen, da Erkel zur Zeit, als Mahler sein Amt antrat, bereits 78 Jahre alt war !) Gerade Regierungskommissar Beniczky, Mahlers Protektor, war einer der Anreger jener Folge von Festlichkeiten, die Ende 1888 anläßlich des fünfzigjährigen Dirigentenjubiläums Erkels veranstaltet wurden.

Am ersten Tag der Feierlichkeiten wurde im Opernhaus Erkels Oper »Hunyadi László« gespielt. Die Ouvertüre und den ersten Akt dirigierte der Komponist. Nach dem ersten Aufzug begab sich Erkel — hier zitieren wir wieder Ábrányis Erkel-Biographie — »auf die Bühne, wo er wiederholt stürmisch begrüßt wurde«.[11] Die Huldigungsdelegationen zogen an ihm vorbei; den ersten Kranz überreichten ihm im Namen der Operndirektion Mahler und Regisseur Alszeghy.

Auch jene Behauptung ist unwahr, daß Mahler Erkels Opern und die ungarischen Werke im allgemeinen zurückgestellt hätte. Den besten Beweis dafür liefert die Liste der Ur- und Erstaufführungen sowie der Reprisen des Opernhauses in der Zeit vom 1. Oktober 1888 bis zum 15. März 1891:

25. Okt. 1888 Bizet: Les Pêcheurs des Perles
30. Okt. 1888 Donizetti: La Fille du Régiment
22. Nov. 1888 Kreutzer: Das Nachtlager von Granada
22. Nov. 1888 Corradi: I Quatro Caratteri (Ballett)

[10] Ebendort S. 176.
[11] Ebendort S. 186.

13. Dez. 1888 Bayer: Die Puppenfee (Ballett)
26. Jan. 1889 Wagner: Das Rheingold
27. Jan. 1889 Wagner: Die Walküre
23. Febr. 1889 Erkel: Brankovics György
31. März 1889 Maillart: Les Dragons de Villars
16. Apr. 1889 Sztojanovits: Új Romeo (Der neue Romeo) (Ballett)
15. Sept. 1889 Wagner: Lohengrin
24. Okt. 1889 Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor
7. Dez. 1889 Auber: La Part du Diable
21. Dez. 1889 Bayer: Sonne und Erde (Ballett)
26. Jan. 1890 Schmidt: Robert und Bertram (Ballett)
24. Febr. 1890 Merkler: Franchon szerelme (Franchons Liebe) (Operette)
8. März 1890 Marschner: Der Templer und die Jüdin
16. Sept. 1890 Mozart: Don Juan
5. Okt. 1890 Erkel: Bánk Bán
20. Nov. 1890 Franchetti: Asrael
5. Dez. 1890 Raimann: Sinan basa (Sinan-Pascha)
7. Dez. 1890 Sztojanovits: Csárdás (Ballett)
12. Dez. 1890 Offenbach: Le Mariage aux Lanternes
26. Dez. 1890 Mascagni: Cavalleria Rusticana
27. Jan. 1891 Lortzing: Der Waffenschmied
13. Febr. 1891 Huber: A víg cimborák (Die lustigen Gesellen)
1. März 1891 Mendelssohn: Loreley
14. März 1891 Szabados: Viora (Ballett)

Innerhalb von zweieinhalb Jahren kam es also unter der Direktion Mahlers zu 28 Ur- und Erstaufführungen bzw. Reprisen; von den 28 Werken waren 8 (Brankovics, Új Romeo, Franchon szerelme, Bánk bán, Sinan basa, Csárdás, A víg cimborák und Viora) Werke ungarischer Komponisten. Die achtundzwanzigprozentige ungarische Beteiligung ist nicht ungünstig zu nennen, besonders zu einer Zeit, in der außer dem greisen Erkel kein wirklich bedeutender Opernkomponist in Ungarn tätig war.

*

Wir lassen nun vier Briefe folgen, die Mahler an Erkel schrieb.[12] Sie werden im Handschriftenarchiv der Nationalbibliothek Széchényi

[12] Erstmalig in ungarischer Sprache veröffentlicht im Artikel »*Gustav Mahler négy levele Erkel Ferenchez*« (»Vier Briefe Gustav Mahlers an Ferenc Erkel«) vom Verfasser dieser Abhandlung. »Magyar Zene« (Ungarische Musik), Jg. 1960, Nr. 3.

aufbewahrt (Ep. Mus. 171).[13] Die Briefe gelangten im Jahre 1904 in den Besitz des Ungarischen Nationalmuseums. Alle vier Briefe, in Form von handschriftlichen Kopien in ungarischer Sprache erhalten, sind mit *Originalunterschriften* versehen. (Mahlers inzwischen abhandengekommene Konzepte wurden wahrscheinlich von der Direktionskanzlei ins Ungarische übersetzt.) Die Briefe (welche nun in deutscher »Rückübersetzung« herausgegeben werden) hängen mit Erkels Werken bzw. mit seinem persönlichen Auftreten zusammen.

1

Nr. $\frac{3188}{88}$

Hochgeehrter Herr!

In der Absicht, Ihre Oper Brankovics György im Kgl. Ung. Opernhaus neueinstudiert auf den Spielplan zu setzen, wende ich mich mit der respektvollen Bitte an Sie, mir Ihre Intentionen bezüglich der Rollenverteilung dieser Oper so bald als möglich bekanntgeben zu wollen.

Empfangen Sie den Ausdruck meiner besonderen Hochachtung

Budapest, den 29. November 1888.

Gustav Mahler
Kunstdirektor
des Kgl. Ung. Opernhauses

Hochwohlgeboren

Herrn Ferenc Erkel,
Generalmusikdirektor des Kgl. Ung. Operhauses, Ritter des Franz Josef-Ordens

Budapest.

2

Direktion des Kgl. Ung. Opernhauses

Nr. 1253/90

Budapest, den 10. März 1890.

Hochgeehrter Herr!

Nachdem die Aufführung der von Ihnen komponierten Opern Bánk bán und Hunyadi László beschlossen wurde, wende ich mich mit der ehrerbietigen Bitte an Sie, die in Ihrem Besitze befindlichen Klavierauszüge dieser zwei Opern, da dem Institute

[13] *A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának Címjegyzéke. VI. Zenei kéziratok jegyzéke. I. Zenei levelek.* (Első füzet.) Leírta Isoz Kálmán. (Titelverzeichnis der Bibliothek des Ungarischen Nationalmuseums. VI. Verzeichnis der musikalischen Manuskripte. I. Musikbriefe. [Erstes Heft.] Kopie von Kálmán Isoz.) Budapest 1921. Ausgabe des Ungarischen Nationalmuseums. Nr. 313, 316—318.

solche nicht zur Verfügung stehen und die Neueinstudierung bzw. die Korrepetition aus der Partitur deshalb einesteils auf Schwierigkeiten stößt, anderenteils sehr zeitraubend ist, dem Institut zwecks Abschrift gütigst überlassen zu wollen.

Nach Anfertigung der Abschriften werde ich Ihnen, hochgeehrter Herr, die Originalauszüge unverzüglich zur Verfügung stellen.

Meine Bitte Ihrer werten Aufmerksamkeit empfehlend, bleibe ich mit vorzüglicher und aufrichtiger Hochachtung

Ihr ergebener
Gustav Mahler
Kunstdirektor

Hochwohlgeboren

Herrn Ferenc Erkel, Generalmusikdirektor des Kgl. Ung. Opernhauses

Budapest.

3

Nr. 1723/90

Hochgeehrter Herr!

Da die Spielfolge der am 13. d. M. im Kgl. Ung. Opernhaus stattfindenden Festvorstellung zur Erinnerung an die vierhundertjährige Jahreswende von König Matthias Tode aus auserlesenen Teilen Ihrer Werke besteht, habe ich die Ehre, die ehrerbietige Bitte an Sie zu richten, einen Teil der Vorstellung dirigieren zu wollen und somit den Glanz der Feier zu heben.

Ihre werte Nachricht über Ihren Entschluß mit Interesse erwartend, verbleibe ich mit vorzüglicher Hochachtung

Budapest, den 8. April 1890.

Ihr ergebener
Gustav Mahler
Kunstdirektor

Hochwohlgeboren

Herrn Ferenc Erkel, Ritter des F[ranz] J[osef]-Ordens und des O[rdens] der E[isernen] K[rone] III. Kl., Generalmusikdirektor des Kgl. Ung. Opernhauses

Budapest.

4

Nr. 3612/90

Hochgeehrter Herr Generalmusikdirektor!

Anläßlich des hundertjährigen Jubiläums der ungarischen Schauspielkunst am 27. Oktober d. J. treffen die Theater und die im Lande tätigen Bühnenkörperschaften Vorbereitungen, um diesen, für die ungarische nationale Kultur so bedeutenden Tag würdig zu feiern.

Von dieser Bewegung kann sich natürlich auch das einzige Opernhaus unseres Landes nicht fernhalten, im Gegenteil: Es ergreift freudig die Gelegenheit, auch seinerseits und seinem Ruf entsprechend zur Hebung der Feierlichkeiten beizutragen, und zu diesem Zwecke beabsichtige ich am genannten Tage ein Konzert zu veranstalten.

Um den Glanz des Konzertes zu heben, bitte ich Sie, hochgeehrter Herr Generalmusikdirektor, die von Ihnen komponierten und bisher noch nicht aufgeführten Konzertstücke zwecks Vortrag an dieser Feier dem Institut überlassen zu wollen.

Erlauben Sie mir zu hoffen, daß Sie, hochgeehrter Herr, dieser meiner Bitte Genüge leisten werden, da es den moralischen Wert des Konzertes sehr herabsetzen würde, wenn das Publikum gerade die Werke des Begründers und des unermüdlich eifrigen Gestalters der ungarischen Opernkunst entbehren müßte.

Ich wäre Ihnen außerordentlich verbunden, wenn Sie die Güte hätten, die Titel der zu überlassenden Konzertstücke mir bekanntzugeben und die Musikalien sowie das Namensverzeichnis der Mitwirkenden zur Verfügung zu stellen, damit ich die Werke gebührend einstudieren lassen kann.

Empfangen Sie, hochgeehrter Herr, den Ausdruck meiner besonderen Hochachtung.

Budapest, den 24. September 1890.

Gustav Mahler
Kunstdirektor
des Kgl. Ung. Opernhauses

Hochwohlgeboren

Herrn Ferenc Erkel, Generalmusikdirektor des Kgl. Ung. Opernhauses etc.

Budapest.

Ein Kommentar zu diesen vier Briefen erübrigt sich. Sowohl ihr Ton als auch ihr Inhalt beweisen überzeugend, daß sich Mahler der Bedeutung Erkels bewußt war und in seiner Eigenschaft als Direktor des ungarischen Opernhauses die ungarischen künstlerischen Bestrebungen keineswegs in den Hintergrund drängte. Und das, was er versprochen, was er laut dieser Briefe geplant hatte, verwirklichte er bis auf eine einzige Ausnahme. Bezüglich der Erstaufführung der Oper »Brankovics György« im Opernhaus schrieb er am 29. November 1888, und am 23. Februar 1889 fand die Premiere bereits statt! Am 10. März 1889 wandte er sich in der Angelegenheit der Reprise der Opern »Bánk bán« und »Hunyadi László« an Erkel (wie bezeichnend, daß das Opernhaus keinen einzigen Klavierauszug dieser Werke besaß!) und am 5. Oktober 1890 wurde »Bánk bán« aufgeführt. Bezüglich des dritten Briefes bemerken wir, daß diese Festvorstellung am genannten Tage tatsächlich stattfand; auf dem Programm standen die Ouvertüre der Oper »Hunyadi László«, mehrere Auszüge aus der Oper »Bánk bán«, der IV. Aufzug der

Oper »István király« (König Stephan) und die Ballettszene aus »Brankovics«. Die Antworten Erkels auf diese Briefe sind uns bis jetzt nicht bekannt und wir wissen nicht, ob er die im vierten Brief verlangten »bisher nicht aufgeführten Werke« — wenn es solche überhaupt gab — der Oper überließ.

*

Zu der von Mahler geplanten Neueinstudierung der Oper »Hunyadi László« kam es aber nicht mehr. Am 8. November 1890 wurde Beniczky zum Obergespan ernannt. Eine Zeitlang blieb er noch an der Spitze der staatlichen Theater, aber am 1. Februar 1891 wurde er seines Amtes als Regierungskommissar enthoben und zum Intendanten wurde Graf Géza Zichy (1849—1924) ernannt. Dieser einarmige Klavierkünstler und unerschöpflich fruchtbare, aber dilattantische Komponist, ein Freund Liszts und Schüler Robert Volkmanns, beabsichtigte das Opernhaus in jeder Hinsicht selbständig zu leiten. Deshalb entfernte er Mahler gleich zu Anfang seiner Tätigkeit von der Spitze des Opernhauses. Die nun folgenden Zeilen Ábrányis machen ebenfalls jeden Kommentar überflüssig. »Die Folge zeigte, wie er [Mahler] diese [die ungarische Oper] erschuf, und daß sein Schalten und Walten nicht noch viel Ärgeres zeitigte, das war einzig und allein dem starken nationalen Bewußtsein und dem moralischen Mut des Grafen Géza Zichy zu verdanken, der seine Tätigkeit als Intendant im Jahre 1891 aufnahm und die Operation der Oper damit begann, daß er die ungarische Kunst zwar mit schweren Opfern, aber endgültig von der weiteren Peinigung eines zweiten, fast drei Jahre lang dauernden Tatarensturmes befreite, indem er den verrufenen Kunstdirektor entließ. . .«[14]

. . . So begab es sich, daß Gustav Mahler den Weg zum Weltruf betrat und die ungarische Opernkultur von einer außergewöhnlichen Geistesgröße »befreit« wurde.

[14] *Erkel Ferenc élete és működése* (Leben und Wirken Ferenc Erkels), S. 175–176.

Thomas Stoltzers Anstellungsurkunde aus dem Jahre 1522

von

Z. Falvy

Nach dem Tode des großen Königs Matthias, als die Könige aus dem Hause der Jagellonen im Lande regierten, gelangte Ungarn auf einen politischen und wirtschaftlichen Tiefpunkt. Die zentrale königliche Macht war zerfallen, der ungezügelte Machttrieb und die Intrigen der Hochadeligen hatten den ganzen königlichen Hof erfaßt. Das Land war zwar schon auf dem verhängnisvollen, zu der katastrophalen Türkenschlacht bei Mohács führenden Weg, die Flamme der Matthiasschen Renaissance loderte jedoch noch hie und da für einige Jahre auf: Buda, der königliche Hof war eine Zeitlang immer noch die vorgeschobene Bastei der italienischen Renaissance.

Ludwig II., König von Ungarn und Böhmen war 16 Jahre alt, als er sich am 13. Januar 1522 (nach der formellen Eheschließung vor einigen Jahren) mit Maria, mit der Enkelin des deutsch-römischen Kaisers Maximilian vermählte. Nach dem Vorbild der Renaissanceherrscher richtete er einen besonderen Hofstaat für die Königin ein und organisierte für sie unter anderem einen separaten Gesangschor. Für die Leitung des Chors hatte er Thomas Stoltzer, einen großen Meister der deutschen Spätgotik, nach Ungarn kommen lassen.

Über das Leben vom Th. Stoltzer wissen wir nicht viel. Er wurde in Schweidnitz (Schlesien) geboren. Die eigentlichen Umstände seiner Ungarnreise sind ungewiß. Laut dem Moser-Lexikon (1955) kam er 1491 oder 1494 als Magister puerorum nach Buda. Otto Gombosi behauptet dagegen, daß er während der zwanziger Jahre des XVI. Jahrhunderts als Kapellmeister und Leiter des Sängerchors in Buda lebte.

Unsere deutschen Kollegen (vor allem Dr. Walter Salmen) haben uns darauf aufmerksam gemacht, daß die Anstellungsurkunde Stoltzers in Wroclaw (Breslau) zu finden ist (Biblioteka kapitulna Wroclaw). Diese Urkunde gibt uns Aufschlüsse über drei neue und wertvolle biographische Einzelheiten: *a)* Stoltzer kam aus der Breslauer Johannes- (der Täufer) Kirche nach Ungarn; *b)* Ludwig II ließ ihn im Mai 1522, einige Monate nach der Hochzeit, zu der Königin Maria kommen; *c)* er traf schon als der Magister des separaten Sängerchors der Königin in Buda ein.

Hier geben wir den gesamten Text und die Übersetzung der wichtigen Urkunde wieder, nur die üblichen Formeln wurden weggelassen.

Anschrift: *Venerabili Capitulo Ecclesie Wratislaviensis fideli Nobis dilecto*

Text: *Ludovicus dei gratia Rex Hungarie et Bohemie etc.*

Venerabiles fideles nobis dilecti. Est Inter capellanos Ecclesie domini Joannis Baptiste Thomas Stoltzer presbiter de cuius virtutibus et scientia Informata Serenissima domina Maria Regina consors nostra Carissima, optat Illum constituere magistrum capelle sue. Id quo celerius et commodius fieri possit, Vobis committimus et mandamus quatinus predictum Thomam sine ulla contradictione et mora ad nos liberum venire permittatis. Beneficia preterea, Que istic habet, Eidem cum fructibus et proventibus pacifice relinquatis, Secus non facturi. Datum Prage, feria Quinta post Dominicam Misericordia. Anno Domini Millesimo Quingentesimo Vigesimo secundo.

Commisio propria domini Regis.

Übersetzung:

Unsere lieben Getreuen; da unsere Frau, die Königin Maria von den Tugenden und Fähigkeiten des Presbyters Thomas Stoltzer, eines Kaplans der Johannes-der-Täufer Gemeinde, Kenntnis genommen hat, wünscht Sie ihn als Magister ihres Sängerchors zu bestellen. Um diesem Wunsche so schnell wie möglich und in geeigneter Weise nachzukommen, befehlen und verordnen wir Euch, den genannten Thomas schnellstens, ohne Widerspruch und Verzögerung frei zu uns kommen zu lassen. Seine dort genossenen Pfründe sollen ihm mit sämtlichen Nutzen und Erträgen im Frieden belassen werden. Datiert in Prag, am Freitag nach dem Misericordia-Sonntag, im Jahre 1522.

Befehl des Königs.

Stoltzer kam also aus jenem deutschen Kulturgebiet nach Ungarn, wo das Luthertum schon seine Flügel entfaltete, wo die Verbürgerlichung immer mehr an Boden gewann und wo die Musik, in einer gewissermaßen starren Ausdrucksweise und Formbildung, die Bewahrung der Traditionen erstrebte.

Der Brief von Ludwig II. wurde zwar in Prag datiert, Stoltzer geriet aber an den Hof der Königin nach Buda. Henelius (Silesia togata) berichtet ebenfalls, daß er in Buda lebte und dort in einer Schule unterrichtete. Herzog Albrecht machte auch in Buda seine Bekanntschaft und lernte seine Fähigkeiten schätzen, als er einmal dem königlichen Hof einen Besuch erstattete. Seinem Briefe vom 23. Februar 1526 ist zu entnehmen, daß er ihn zum Kapellmeister nach Königsberg berief. Seither ist keine weitere Spur von Stoltzer aufzufinden. Nach Fétis soll er in der Schlacht zu Mohács den Tod gefunden haben.

Die seit Matthias schon traditionsreiche Renaissance-Kultur und die Werke der niederländischen Meister mußten Stoltzer in Buda vertraut geworden sein und vielleicht machte er auch die persönliche Bekanntschaft Willaerts. Von letzterem behaupten einige, übrigens nicht zuver-

lässige Quellen, er habe in denselben Jahren in Buda gelebt, wie Stoltzer. (Ob Willaert in diesem Zusammenhang oder aus anderen Gründen den Titel »Cantor regis Ungariae« erwarb, ist ungeklärt.)

Nach Otto Gombosis Darlegungen (»Crescendo«, Januar 1927) wandte sich Stoltzer unter dem Einfluß der großen Persönlichkeit Willaerts von der spätgotischen Kunst ab und wurde zum Vertreter der Renaissance. Nur von zwei Werken konnte mit Bestimmtheit festgestellt werden, daß Stoltzer sie im ungarischen Königshof geschaffen hatte: Der Text des Werkes »König ein Herr ob alle Reich« ergibt *König Ludwig* (Ludwig II), die Verszeilen der Hymne »Mag ich Unglück nicht widerstahn« den Namen der Königin *Maria* als Akrostichon.

Keine Komposition des Meisters wurde zu seinen Lebzeiten gedruckt herausgegeben. Die ersten sind in der Reihe der Veröffentlichungen des Wittenberger Georg Rhaw (Gefolgschaft von Melanchthon) in den 40-er Jahren des XVI. Jahrhunderts erschienen. Unter den Handschriften der Sammlung aus Bártfa in Budapest sind auch nur zwei Werke von Stoltzer aus den Jahren zwischen 1540—50 zu finden (Ms. mus. 22. und 23). Ein gedruckter Band aus derselben Sammlung (B. Gy. Imp. 8) besteht jedoch zum überwiegenden Teile aus Stoltzer-Werken: dieser stammt aber auch erst aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts.

Une lettre inédite de Romain Rolland

par

B. Szabolcsi

Ces derniers temps, comme des minutieuses et pieuses recherches en font preuve, l'attention se tourne vers les relations hongroises du grand écrivain et musicologue français, Romain Rolland.

László Dobosi, dans l'Acta Litteraria de l'année 1960, (pp. 299—333.) mentionne 92 lettres adressées par Romain Rolland à ses amis hongrois et en commente la plupart.

Nous désirons augmenter ce nombre par le document suivant.

En 1926 Andor Győző, libraire de Budapest, commença l'édition d'encyclopédies. L'encyclopédie de littérature était rédigée par Marcel Benedek. L'oeuvre fut publiée en 1927 et l'encyclopédie de musique, publiée plus tard, en 1930 sous la rédaction de B. Szabolcsi et A. Tóth, venait en même temps d'être commencée.

Les rédacteurs envisagèrent de faire prier Romain Rolland par son fidèle ami M. Benedek, d'accepter la rédaction de l'essai sur la musique française. La réponse négative arriva en automne 1927 à l'adresse de l'éditeur de l'encyclopédie:

Villeneuve (Vaud) Villa Olga
23 septembre 1927

Cher Monsieur

Je vous remercie de votre aimable lettre du 20 septembre. Soyez sûr que s'il m'avait été possible d'accepter votre proposition, j'aurais été heureux de le faire, en considération de mon estime pour votre maison et de mon affectueuse amitié pour M. Marcel Benedek, qui me recommandait votre entreprise.

Mais il n'y a plus aucun moyen pour moi de me charger de ces travaux de musicologie. J'ai des oeuvres trop considérables sur le chantier; et elles exigent tout mon temps.

Veuillez donc croire à tous mes regrets de devoir vous refuser, et agréez, je vous prie, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments très distingués

Romain Rolland

(Adresse:
Monsieur Győző A. Andor
Hongrie
Budapest
V. Vilmos császár-ut 40.)

Nous regrettons infiniment que le projet de la collaboration de Romain Rolland ne put être réalisé et que la littérature musicale hongroise ait été privée d'une importante étude; mais ces années furent les années de «L'âme enchantée», — et nous étions heureux d'avoir par cet échange de lettres, une nouvelle preuve de la sympathie éprouvée par Romain Rolland envers ses amis hongrois.

(La lettre originale est en possession de l'auteur de cet article.)

János Maróthy: Az európai népdal születése (Die Geburt des europäischen Volksliedes)

Akadémiai Kiadó (Akademischer Verlag) Budapest, 1960

Der Fachmann darf dieses 800 Seiten starke Werk Maróthys — wofür er den Titel eines Kandidaten der Musikwissenschaft erhielt und mit dem »Ferenc Erkel«-Preis ausgezeichnet wurde — mit Recht zu den größten Leistungen der ungarischen Musikgeschichte und Volksmusikwissenschaft zählen. Beide Disziplinen können darauf Anspruch erheben, weil doch das Vorwort selbst die Antwort auf das zentrale Problem erteilt, daß »so eine vor allem die ‚Musikgeschichte' behandelnde Studie einen Titel mit folkloristischem Einschlag trägt«.

Lernt man aber das in diesem Werk abgehandelte Gebiet, sein Beweismaterial und seine Methode gründlich kennen, schließen sich den beiden erwähnten Wissenschaftszweigen noch weitere an, wie die Vers- und Rhythmusgeschichte, Religions- und Liturgiegeschichte, vor allem aber die marxistische Gesellschaftswissenschaft, die für alles Rahmen, Sinn und Erklärung bietet, die Tatsachen motiviert und die alle Wissenschaftszweige zusammenfaßt. Der Autor zeichnet sich hauptsächlich durch das umfassende Interesse und durch die verblüffend reichhaltige Verwertung der einschlägigen Literatur aus, sowie dadurch, daß er das untersuchte Thema in Zeit und Raum, in Stoff und Auffassung, in einer Tiefe und Breite behandelt, wie sie in der Fachliteratur einzigartig dasteht. Die Lehre des Marxismus, daß nämlich die historischen Forschungen nur dann einen Sinn haben, wenn man ihren Gegenstand in allen seinen Beziehungen untersucht und auf die unersprießliche Absonderung von zusammengehörenden Dingen verzichtet, d. h. danach trachtet, alles zu erfassen und es synthetisch, in seiner Einheit und Gesamtheit zu betrachten — dies sind die Vorzüge des vorliegenden Werkes, durch sie gewinnt das Werk den Charakter eines großen Unternehmens.

Worin besteht die Geburt des europäischen Volksliedes? Maróthys Antwort lautet: in der Geburt des bogenförmigen, architektonischen Sololiedes. Dieses vierzeilige, isosyllabische, gereimte Sololied war keines einzigen europäischen Volkes ausschließliches, seit jeher gegebenes Eigentum. Es ist vielmehr das Ergebnis einer historischen Entwicklung aus niederen Musikformen: es ist kein zufälliges Phänomen, hängt aber auch nicht nur mit der isolierten inneren Entwicklung der Musik oder des Verses zusammen. Es bedeutet viel mehr: Das Volkslied entsprießt nämlich den neuen Ansprüchen, die seit den gewaltigen, jahrhundertelangen Bewegungen und mit der Entfaltung der mittelländischen Gesellschaften entstanden und aufgekommen sind. Das Wesen dieser gesell-

schaftlichen Umwandlung faßt Maróthy wie folgt zusammen: »die Liquidierung der Überreste der Urgemeinschaft, der Gentilverfassung, samt ihren Stammeskulten, und an ihrer Stelle die Schaffung der einheitlich nivellierten ausgebeuteten Klasse (der Vorfahren der Leibeigenen), die Freilegung des Weges zum Aufkommen der modernen Nationalstaaten«.

Wie diese soziale Entwicklung zur Volkskunst in Beziehung steht? »Diese soziale Entwicklung widerspiegelt sich genau in der Wandlung der volksmusikalischen Formen am Ende des Altertums. Das Wesen des musikalischen Vorganges ist eine stufenweise Unwandlung variativer Formen der Gesamtkunst einzelner Geschlechter in Richtung auf das bogenartig architektonische Sololied der leibeigenen Bauernschaft, und damit der Werdegang zu einer Mannigfaltigkeit von ‚tropos'-artigen Motiven und von ‚colon'-artigen Rhythmen zu einheitlichen Taktarten. An diesen Prozeß hat der Funktionswechsel der Volksmusik einen grundlegenden Anteil: im Leben der voneinander abgesonderten Produzenten wird die Musik einerseits zum Teil eines allgemeinen, abstrakteren Kults, andererseits entfalten sich in ihr die ersten, sich vom Kult absondernden Typen einer Lyrik des alltäglichen Privatlebens.«

Was steht am Anfang dieser Entwicklung? Die gesamtkunstmäßig variative Musik der urgemeinschaftlichen Organisation. Sie gilt als Gesamtkunst (früher sogar als Gesamthandlung), »da sie in der Einheit der verschiedenen Kunstarten erscheint . . . und da der Träger der Kunstarten die menschliche Handlung selbst ist« (Arbeit, Kampf, Tanz-Schauspiel). »Sie ist variativ, denn die Rolle des Textes besteht in der Wiederholung und Variierung der melodischrhythmischen (bewegungbestimmenden) ‚Losungen' von geringem Tonumfang (mehr oder weniger unveränderte Wiederholungen im Chor, Variierung mit neuem Text beim Vorsänger). Die *melodische* Variierung erfolgt durch die stete Benützung und innere Gliederung des geringen Tonumfanges (die Tonhöhe als Akzent), die *rhythmische* Variierung ergibt sich durch ‚rhythmusvariierende' Mittel: Zerstückelung, Zusammenziehung, Gegenakzente.«

»Die variative Praxis kennt die Stropheneinteilung noch nicht: ihre typische Form ist der ‚Lai', eine Reihe von kleineren oder größeren variativen Abschnitten. Aus der variativen Technik entstehen die Formeln der *epischen Zeile* und des *Vaudeville-Zeilenpaars:* jene an der Schwelle der aufkommenden Klassengesellschaft, diese in den Jahrhunderten der Entwicklung der antiken Großstädte. Der antike griechische und lateinische *‚metrische' Vers* selbst ist nichts anderes, als *a)* die Gestaltung der variativen Formeln zu gebundenen Zeilen- und Strophenformeln, *b)* die selbständige textliche Realisierung der Rhytmik.«

»Die neuen Formen werden durch die besonderen Bedürfnisse des Lebens der aufkommenden *leibeigenen Bauernschaft*, vor allem aber durch die neue Beziehung zwischen Individuum und Gemeinschaft bestimmt . . . All dies wird vorbereitet durch die hellenistische Privatisierung.«

»Auf dem Gebiete der Volksmusik ist ‚die bogenartige Liedform' der Hauptträger dieses Handlungsprozesses, die die Realisierungsmöglichkeit sowohl des Solo- wie auch des Unisonoliedes zum Massenlied in sich trägt. Die Haupteigenschaften der bogenartigen Liedform sind:

a) in metrisch-rhythmischer Hinsicht: statt der von innen gegliederten kleinen rhythmischen Einheiten, das ‚Durchsprechen', die Betonung der gro-

ßen textlich-gedanklichen Bögen, daraus resultierend die Auflösung der metrischen Quantitäten, dafür aber die Bindung der großen Einheiten, Isosyllabie, symmetrische Zäsur, die Entfaltung der paarweisen Gliederung innerhalb einer Zeile, zwischen Zeilenpaaren und in der Strophe (Prinzip des bogenartigen Zeilenpaares), sowie der verbindliche Reim an den Zeilenenden ... schließlich die sich auf diesen Formprinzipien aufbauende Strophengliederung;

b) in melodischer Hinsicht: statt der von innen gegliederten variativ-motivischen Einheiten das ‚Durchsingen'; breite Melodiebögen, aus diesen entsprießende Melismatik, besonders an den Zeilenschlüssen; das Prinzip der paarweisen Gliederung der bogen- und kuppelartig gespannten Melodie, vorerst auf Grund des Prinzips der einfachen bogenartigen Zeilenpaare, mit einem aufsteigenden und einem absteigenden Bogen (Zweizeilen-Gliederung), dann auf Grund des reicheren, bogenartig-architektonischen Prinzips, mit einer weiteren paarweisen Gliederung des auf- und absteigenden Bogens (vierzeilige Gliederung). Das Bogenprinzip führt zum Erschließen der Modalität mit dem Quint-Oktav-Zentrum.

Die Ausbildung dieser bogenartig-architektonischen Form ist das Ergebnis eines langen Prozesses und konnte seine volle Blüte vor dem Ende des Altertums überhaupt nicht erreichen.

Ihre Entwicklung aus den variativen Formen vollzog sich auf den mannigfaltigsten Wegen, deren 2 Haupttypen wir herausgegriffen haben: den ‚tractischen' Typ, der das variative Zeilenpaar mit Sekundwechsel mittels breiter Melismatik durchsingt, und den bogenartig-parlandohaften ‚directanischen' Typ, der die Keime der Architektonik enthält.«

Die von Maróthy analysierten Belege und zugleich wichtigsten Stationen dieser Umwandlung sind die aus den ersten fünf Jahrhunderten überlieferten schriftlichen Dokumente. Diese schriftlichen Denkmäler bringt er in einen sehr engen Zusammenhang mit den wirtschaftlich-sozialen Wandlungen und den Bewegungen der Epoche, deren Ideologie sich in der unter dem Namen Christentum zusammengefaßten mehrschichtigen religiösen Form ausdrückte. Auf Grund dieser sozialen Verhältnisse vermag er die Rhythmik der angeführten Texte, die Versformen und die Arten der Musik und des Musizierens, die er an Hand dieser Texte und Verse rekonstruiert, für sein eigenes Entwicklungsschema auszulegen. Kurz zusammengefaßt: im analytischen Abschnitt seines Werkes befaßt er sich mit drei Haupt- und zwei Ergänzungsgruppen. Der erste Ergänzungsteil, der Ausgang, befaßt sich unter dem Titel »*Neuer Inhalt — traditionelle Formen* — Vorhandene Gesangformen der Völker des Reiches im Dienste der neuen Volksbewegungen« mit Angaben, die er als hebräische, griechisch-hellenistische rhythmusvariierende Formen interpretiert. Das erste Hauptkapitel trägt den Titel »*Neuer Inhalt — sich wandelnde Formen;* — Vom hebräischen, ‚Lai-Psalm' bis zum lateinischen ‚Lied-Psalm'«, das zweite Hauptkapitel »*Neuer Inhalt — neue Formen* — Von der ‚Lai-Hymne' bis zur ‚Lied-Hymne'«, das dritte Hauptkapitel: »Liturgischer Gesang — Volksgesang« (Antiphonen, Responsorien).

Das Buch schließt mit dem zweiten Ergänzungskapitel, betitelt »*Der Weg der Volksmusik von den variativen Formen bis zur ‚breitbogigen' Liedform*«. Musikalisches Material verwendet der Autor nur in den letzten zwei Kapiteln. Als Hauptform seiner Analysen ergibt sich — mit Rücksicht auf den

musikgeschichtlichen Charakter des Werkes — Textanalyse und Textauslegung.

Die Ergebnisse seiner Analyse faßt er wie folgt zusammen: 1. »*Die Umwandlung der Psalmodie* in drei Hauptabschnitten: die Entwicklung von der *a)* althebräischen, *b)* hellenistisch-griechischen, *c)* lateinischen variativen laiartigen Psalmform (über das Prinzip des Vaudeville-Zeilenpaars, sowie über die Synthese der verschiedenen variativen Formen der hellenistischen und lateinischen Welt) zum bogenartig-liedförmigen Psalm, u. zw. auf zwei verschiedenen Wegen; durch ‚tractische Durchsingung' und durch Formtypen des ‚directanischen Durchsprechens'.

2. *Die Umwandlung der Hymnodie* von der variativen Laiform bis zur bogenartig-architektonischen Liedform, u. zw. auf zwei typischen Wegen: auf dem ‚orientalischen' (syrische Hymne: strophische Organisierung variativer Elemente) und auf dem ‚abendländischen' (Hilarius, Ambrosius, Augustinus). Die Hymnodie, als frei gedichtete Kunstgattung, widerspiegelt die tatsächliche volkstümliche Praxis treuer als die mit gebundenem Textbestand gesungene Psalmodie«.

In den Schichten des »Gregorianum« vermag er die Widerspiegelung von Gesangsformen der leibeigenen Bauern (Colonus) ebenfalls nachzuweisen.

Schließlich stellt er fest: in den schriftlich überlieferten amtlichen und religiösen Denkmälern widerspiegelt sich nur verblaßt die gewaltige Umwandlung, die sich in der Musik der Völker vollzog. Diese Denkmäler seien nur die sichtbaren Spitzen von Eisbergen, deren riesige Masse unter der Oberfläche liege. Sie seien nur blasse Abbilder, kleine Marksteine, die sich mit dem mächtigen Strom ihres Lebenselementes, der lebendigen Volksmusik weder in Vielfalt und Reichtum, noch in ihrem ästhetischen Wert messen können.

»Der Prozeß des Feudalismus und damit die Umwandlung der Formen der gentilen Gesamtkunst zur bogenartig-architektonischen Liedform der leibeigenen Bauern wurde im frühen Mittealter bei den ‚barbarischen' Völkern reproduziert. Darum läßt sich unmöglich mit voller Sicherheit feststellen, inwiefern schon der Colonus der ausgehenden Antike an der Gestaltung der bogenartig-architektonischen Liedform mitgewirkt hat. Diese neue, zweite Entstehungsepoche der Folklore des leibeigenen Bauerntums, für welche das hier behandelte Material nur das Vorspiel bietet, soll der Gegenstand unseres nächstfolgenden zweiten Bandes bilden.«

Maróthys Werk ist eine bedeutende, ja große Leistung. Es gibt ein imposantes Bild vom Bemühen des Verfassers, die zerstreuten Angaben mit zielbewußtem Willen in einem großen Tableau zu vereinen. Es zeichnet sich durch die reichhaltige Einsicht in die Probleme, durch seinen hervorragenden Sinn für die Hervorhebung des Wichtigen, durch seine vorzügliche Begabung für die Analyse aus (diese erreicht ihren Höhepunkt in der Demonstrierung der antiken Prämissen des Octosyllabus und Endecasyllabus). Seine Arbeit darf man als Kunstwerk bezeichnen, bedurfte ja die Anordnung und Belebung des riesigen Tatsachenmaterials (aus tausend Jahren und 3 Erdteilen) einer beachtlichen Kompositionsgabe.

Als erste Impression seien mir zwei Bemerkungen gestattet:

1. Sein Ausgangspunkt, die sog. »gesamtkünstlerisch-variative« Stufe ist zu ärmlich, es scheint, als hätte nur eine Seite der primitiven Musik seine Aufmerksamkeit beansprucht. Tatsächlich aber konnte der Mensch der

Urgemeinschaft auch aus anderen reichen Möglichkeiten schöpfen. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: es ist hinfällig zu behaupten, die Musik sei auf dieser Stufe ausschließlich durch den Tanz determiniert und giusto vorgetragen worden. Der parlandoartige-melismatische Vortrag war damals schon lebendig. Der Verfasser scheint auch übersehen zu haben, daß sich die primitive Musik nicht mit dem Tri- und Tetrachord-Ambitus begnügt, denn es gibt doch auch Musik mit dem Tonumfang von einer Oktave und darüber hinaus bis zu einer Dezime. Außerdem ist auch das Sololied deutlich zu erkennen, die aktive Teilnahme der Gemeinschaft ist kein unbedingtes Kriterium der primitiven Form des Musizierens. Und sollte auch das eine oder das andere der Maróthyschen Kriterien — kleiner Ambitus, Rhythmus-Variation, die Lai-Sequenz, das Gesamtkunstwesen, die Vorherrschaft des Tanzes, oder auch mehrere von — ihnen gleichzeitig auftreten, könnte man sie keinesfalls als unbedingt zueinandergehörig betrachten. Maróthys Darstellung dieser Entwicklungsstufe kann im allgemeinen nicht befriedigen. Bibliographisch verbleibt er im vorigen Jahrhundert — im Zeitraum, der der großen Sammeltätigkeit des 20. Jahrhunderts vorangegangen war —, als es dem Forscher, auf Grund des spärlichen Materials, noch leichter fiel, die Hauptlinien der Entwicklungslehre begeistert aufzuweisen und als einmalig und unwiderruflich hinzustellen.

2. Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß sich das europäische, das asiatische (und vielleicht auch das amerikanische?) Volkslied aus primitiven Formen entwickelt hat und nicht seit den Anfängen der Geschichte fertig gegeben war. Es ist möglich, daß die im Buch beschriebene Entwicklungslinie für Europa zutrifft. Doch dürfte schon aus meiner obigen Bemerkung hervorgehen, daß diese Entwicklung nicht unbedingt *so* verlief. Die Volksmusikformen des Balkans unterstützen zwar seine Vorstellungen, es ist aber fraglich, ob man das verallgemeinern darf. Darauf könnte nur die morphologische und vergleichende Analyse der rezenten europäischen und afrikanischen Volksmusik eine Antwort geben. Am richtigsten scheint bei solchen Forschungen die Anwendung des Prinzips des 20. Jahrhunderts: Rückschlüsse aus dem rezenten Material, zu denen wir alle übrigen möglichen Quellen ergänzend erschließen und verwenden. Die Richtigkeit dieses Prinzips wird auch dadurch bewiesen, daß Maróthy, nachdem er die Volksmusik in seinem vorliegenden Werk außer acht gelassen hatte, die textlose, instrumentale Musik in seine Forschungen nicht einbeziehen konnte.

Wir hoffen, daß die ausländischen und einheimischen Forscher Maróthys spannend abgefaßtes, verlockendes, aber vielleicht noch lückenhaftes Werk eingehend studieren werden.

I. Halmos

Bruno Nettl: Cheremis Musical Styles

Bloomington, 1960

The reader peruses Bruno Nettl's publication entitled "Cheremis Musical Styles" (Indiana University Folklore Series No. 14, Indiana University Press, Bloomington, 1960) with great interest. The person of the author himself and the subject of the book make increased attention to it doubly justi-

fied. In the past decade the young American researcher has already written numerous studies on different subjects, by which he called public attention to his activity; his profound analyses and the presentation of hitherto unknown folk music have greatly enriched not only the American, but the international field in comparative folk music research. In the study under review he goes even beyond the subjects investigated so far. After dealing with the Ukrainians, from among the smaller or greater Soviet peoples the author has now chosen for presentation the folk music of the Mari (Cheremis) people, living northwards of the Volga bend of Kazan, in a separate Autonomous Republic and of those Mari people, whose home is to the east of that region. As appearing from the preface, this study is only a part of a work of greater dimensions just under preparation. The study approaches the Mari people of Finno-Ugrian descent from the musical angle and thereby contributes to the manysided, extensive investigation of their traditions. The new presentation of Mari folk music: the classification of this music according to musical viewpoints — however strange it sounds — is a pioneering enterprise, filling a gap of long years' standing. Although the introduction to almost every Mari folk song collection contains allusions to or some comments on the style and classification of the Mari folk music, yet none of these descriptions has ever come near to the desired objective which is to acquaint us with the musical styles of the Mari folk music. Besides, some of these musical publications present the folk music only from the angle of the song texts and thus, very frequently, incongruent melody patterns are shown side by side; in other cases, as for example seen with R. Lach, the grouping is done according to interpreters, which precluded the possibility of a presentation by musical system. Other studies again raised problems only partially, and no wish was expressed to present the complete pattern of Mari folk music.

After Cheremis, Russian, Finnish, Austrian and Hungarian, *i. e.* European collectors, now an American musicologist has taken it upon himself to cope with the task. Nettl's excellent initiative was noted already earlier with pleasure and now, after studying his work, we cannot but express our appreciation at his results, a part of which coincides with the results achieved by our researchers. It is the more regrettable that publications as significant as V. M. Vasilev's volume III published in 1937, or from among the more recent works, K. Smirnov's Forest (1955) or A. R. Siduskina's Mountain Folk Song Collection (1958) were not included in Nettl's survey. It is also regrettable that as the author had no opportunity for personal experience among the Mari people, he had not sought the chance to get to know the material available in sound, to which he could have had easier access in Leningrad or Budapest. We know the value of live sounding folk music from our own experience: in the course of our collecting tour on the spot we made a number of fundamental discoveries, never available only from collections at home. The author is sure to be cognizant of the importance of this statement. The number of melodies, a part of which is accessible in sound is more than 2,000 by now, but thinking of the activity of Bartók and Kodály, even this figure is felt to be rather small in order to present Mari folk music in its entirety, although the outlines of the different styles already seem to take shape.

Bruno Nettl basically relies upon two sources: V. Koukal's collection "Mari muro" published in 1951, and Volume I/3 of R. Lach's well-known series, that appeared in 1929. In connection with the latter it should be remembered that however important the material collected by the excellent Austrian scholar and drawn from the prisoners of war of World War I, still it cannot lay claim to complete value because if no selection precedes the publication of songs wrenched from their native soil and mostly interpreted by singers of deficient musical memory — which was also Lach's system — only a distorted impression may be gained. As a consequence of the non-recognition of the law of fifth construction, many fragments, erroneous notations, and variants were included in the collection of Lach. It is evident that defective melodic patterns emerging from the dimness of memory of the prisoners, could not even have been controlled by their compatriots, not to mention the fact that Kodály was forced to amend several notations when he undertook the revision in Vienna.

On the basis of the foregoing we must also give expression to our incredulity in regard to some of the data indicated in the book, in view of the fact that they do not relate to the total material, but only to the 1075 melodies that were examined; these figures, therefore, are merely partial results which are not always in keeping with the proportion of the total results. Another shortcoming, more serious than the one mentioned is that with the exception of one quotation, the book makes no mention anywhere of the fact that basically two Mari communities (forest and mountain) exist, differing from one another not only in their music, but also in their language; in fact, the people of the two communities do not even understand each other's tongue, they carry on a separate book-publishing activity, they have separate radio broadcasting and separate newspapers. We, ourselves, experienced the difference between the two musical styles (single and double five-note schemes, etc.) only at the time of our sojourn there. The segregation, therefore, is one that evolved not only with time and development, but is a characteristic feature of the region.

Within the confines of this paper it is, unfortunately, not possible to deal at length with every question raised by the book and thus we cannot comment in detail on the facts we agree with and on those about which we make reservations. That is the reason why we abstained from mentioning evident mistakes (such as f. i. the example cited on page 19 and the erroneously interpreted pentatonic scale on pages 81—82) or why we refrained from amending the obsolete territorial denominations of which the author made use in his book.

We hope that before long the Mari people themselves will also comment on Nettl's work. We are certain that such an exchange of opinions which will lead to some discussion, will only contribute to the better understanding of the exceptionally beautiful and rich Mari folk music.

L. Vikár

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor
A kézirat nyomdába érkezett: 1961. VI. 22 — Terjedelem: 24 (A/5) ív, 271 kotta ábra

61.53662 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

STUDIA MUSICOLOGICA

Tomus I.

INDEX

Kodály, Z.: The Tasks of Musicology in Hungary 5
Szabolcsi, B.: La situation de la musicologie hongroise 9
Rajeczky, B.: Spätmittelalterliche Organalkunst in Ungarn 15
Falvy, Z.: Spielleute im mittelalterlichen Ungarn 29
Szabolcsi, B.: Mozart et la comédie populaire 65
Ujfalussy, J.: Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken 93
Kecskeméti, I.: Beiträge zur Geschichte von Mozarts Requiem 147
Maróthy, J.: Erkels Weg von der »heroisch-lyrischen« Oper zum kritischen Realismus 161
Rajeczky, B.: Musikforschung in Ungarn 1936—1960 225
Kroó, Gy.: Duke Bluebeard's Castle 251
Szabolcsi, B.: Le Mandarin Miraculeux 341
Lendvai, E.: Der wunderbare Mandarin 363
Vargyas, L.: Folk Music Research in Hungary 433
Kárpáti, J.: Mélodie, vers et structure strophique dans la musique berbère (imazighen) du Maroc Central 451
Bónis, F.: Gustav Mahler und Ferenc Erkel 475

DOCUMENTA

Albrechtsberger-Eigenschriften in der Nationalen Bibliothek Széchényi Budapest (I.) (von L. Somfai) 175
Thomas Stoltzers Anstellungsurkunde aus dem Jahre 1522 (von Z. Falvy) .. 487
Une lettre inédite de Romain Rolland (par B. Szabolcsi) 491

MISCELLANEA

The Vienna Conference of the IFMC (by L. Vikár) 203
Congrès International de Musicologie en hommage à Chopin (par Gy. Kroó) .. 204
Internationale musikwissenschaftliche Tagung zum Gedächtnis an F. Erkel (von J. Breuer) 208

RECENSIONES

Benjamin Rajeczky: Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. (par Z. Falvy) .. 211
Béla Bartók: Slovenské L'udové Piesne (von Gy. Kerényi) 214
János Maróthy: Die Geburt des europäischen Volksliedes (von I. Halmos) .. 493
Bruno Nettl: Cheremis Musical Styles (by L. Vikár) 497

Studia Musicologica

Academiae Scientiarum Hungaricae

ADIUVANTIBUS

D. BARTHA, Z. GÁRDONYI, J. MARÓTHY,
B. RAJECZKY, B. SZABOLCSI, J. UJFALUSSY

REDIGIT

Z. KODÁLY

TOMUS II

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1962

Die Ordnung der ungarischen Volkslieder

von

P. Járdányi

Im Vorwort seines postumen Werkes, der Parryschen Serbo-Kroatischen Sammlung[1] schreibt Bartók u. a.: »Leider folgen die Redakteure der Volksliedsammlungen in der Gruppierung der Melodien im allgemeinen keinem musikalischen Prinzip; es taucht in ihnen gar nicht auf, ob so etwas überhaupt notwendig ist. Sie ordnen die Melodien entweder nach ihren Texten, oder nach ihren geographischen Fundorten (Dörfer, Gegenden), oder überhaupt nicht.« 1943, 40 Jahre nach der berühmten Studie von Ilmari-Krohn[2] muß sich Bartók beklagen, daß es keine nach musikalischen Prinzipien geordnete Volksliedsammlungen gibt! Und wie überzeugend schrieb doch Krohn über die Bedeutung solcher Sammlungen. Er legte dar, daß diese notwendig seien, um feststellen zu können, welche Melodien Eigentum eines Volkes, und welche international, welche von diesen uralte, universal menschliche Produkte, und welche Ausstrahlungen der Kultur eines bestimmten Volkes sind. Und in der Tat, wäre die vergleichende Musikwissenschaft nicht ein baufälliges, mit dem Einsturz drohendes Gebäude ohne die Betonfundamente der geordneten Volksliedsammlungen? Denn über Herkunft und Vergangenheit, über Wandern, Wandel und Austausch von Melodien, d. h. auf die großen Fragen der Ethnomusikologie kann man nur im Besitze vieler und wohlgeordneter Melodien beruhigende Aufschlüsse erwarten. Wir müssen nämlich darüber Bescheid wissen, welche Melodien, welche Typen häufig und welche nur vereinzelt in der Musik der einzelnen Völker vorkommen! Einzelne und seltene Daten sagen nicht viel. Jeder Volksliedsammler weiß aus zahlreichen Erfahrungen, wie oft eine Melodie, die auf den ersten Blick als spezial, interessant und originell

[1] Bartók—Lord: *Serbo-Croatian Folks Songs*, New York 1951, S. 14.

[2] Ilmari-Krohn: *Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?* Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1902—1903, S. 643—660.

erschien, sich am Ende als eine fehlerhafte, verdorbene Form erweist, die nur von *einem* Sänger und selbst von ihm nur *ein einzigesmal* so vorgetragen wurde. Sie kann aber zufällig eine Ähnlichkeit mit der typischen Melodieform eines andern Volkes aufweisen. Publiziert man die dort ungewöhnliche, verdorbene Form — was tatsächlich oft der Fall ist ! —, so kann daraus ein Forscher auf die gemeinsame Herkunft der beiden Melodien, auf Beziehungen in der Musik der beiden Völker schließen, die aber tatsächlich niemals bestanden. Es ist unsere Pflicht, gegen einen vereinzelten, als Ausnahmefall erscheinenden Beleg argwöhnisch zu sein. Es ist ja durchaus möglich, daß er einen Schatz birgt: die seltene Form könnte das letzte Denkmal eines alten, einst blühenden Melodietyps sein. Ebenso aber kann er ein bloßes Trugbild sein: eine Laune des Zufalls, eine momentaner Fehler des Sängers oder des Sammlers.

Das stabile, verläßliche Fundament, worauf man Theorien bauen kann, ist die typische Melodie, deren es viele gibt. Hauptzweck der musikalischen Ordnung der Volksliedsammlungen ist anzudeuten, wieviel Varianten eine Melodie hat, woher und aus welcher Zeit sie stammen, worin und inwiefern sie sich von einander unterscheiden, d. h. den Stammbaum einer Melodie festzustellen und des weiteren die mutmaßlich stammverwandten Melodiefamilien nachzuweisen, sie einander nahezubringen.

Nur aus einer derartig geordneten Sammlung kann von der Volksmusik eines Volkes, einer Gegend ein authentisches Bild gewonnen werden. Die großen Erfolge der vergleichenden Volksmusikwissenschaft wären ohne den Vergleich dieser authentischen Bilder niemals möglich gewesen. Bartók ordnete zuerst nicht nur die Volksmusik der Ungarn, sondern auch die der Slowaken, der Rumänen und der anderen Nachbarvölker, machte sich mit ihren Typen und Stilen vertraut, stellte das Verhältnis verschiedener Typen und Stile, ihr seltenes, oder häufiges Vorkommen fest, und erst dann faßte er seine berühmte vergleichende Studie ab.[3] Auch Kodály zog seine grundlegenden Feststellungen erst nach sorgfältiger und systematischer Ordnung sämtlicher zugänglicher Melodien, nachdem er die innigen Bande erschlossen hatte, welche die ungarische Volksmusik mit der Musik der verwandten Völker verbinden.[4] Geordnete

[3] B. Bartók: *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* (Die ungarische Volksmusik und die Volksmusik der Nachbarvölker). Budapest 1934 (deutsche Fassung 1935).

[4] Z. Kodály: *Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzenében* (Eigenartige Melodiekonstruktion in der tscheremissischen Volksmusik). Budapest 1934; und Z. Kodály: *A magyar népzene* (Die ungarische Volksmusik)[3] Budapest 1952.

Melodiesammlungen erschienen bereits vor dem Auftreten Ilmar-Krohns,[5] doch verfolgte ihre Ordnung eher einen praktischen als einen wissenschaftlichen Zweck.[6] Krohns Ordnung bedeutet auch darin eine Neuerung, daß er — im Unterschied zu den früheren, auf dem Rhythmus (auf den nach Strophen-, Silben- und Verszahl gerichteten Typen) beruhenden Kategorien — als erster die Lieder nach ihren Melodiemerkmalen gruppierte. Melodie oder Rhythmus? Ist das räumliche oder zeitliche Element der Töne das wichtigere? Welches eignet sich besser, um in der Ausgestaltung der Melodieordnung das bestimmende Prinzip zu sein? Seit Krohn hat jeder Melodieordner diese Frage zu beantworten. Kodály und zum Teil auch Bartók entschieden sich für das melodische Element. Bartók blieb aber auch ein Anhänger der Rhythmusordnung: so ordnete er z. B. das slowakische[7] und das bereits erwähnte serbo-kroatische Material nach der Zahl der Melodiezeilen bzw. nach deren Silbenzahl. Nach dem Rhythmus ordnete auch Wäisänen[8] seine Sammlung und Launis[9] seine estnische Sammlung. Der Gegensatz zwischen den verschiedenen Melodieordnungen ergab sich nicht nur aus der verschiedenen Anschauung, aus dem abweichenden prinzipiellen Standpunkt der Forscher, sondern auch aus der Verschiedenheit von Natur und Charakter des mitgeteilten Materials. Es ist fraglich, ob die Ordnung, die sich einmal als richtig erwiesen hat, auch in einem anderen Fall entsprechen würde. Von den Bänden des Corpus Musicae Popularis Hungaricae erschienen Bd. I und Bd. IV in musikalischer Ordnung.[10] Grundlage der Ordnung des I. Bandes ist der Kern der Melodie. Wegen der losen, in musikalischer Hinsicht gelegentlichen Form ist in der Mehrzahl der Kinderlieder das

[5] Über die früheren Versuche zur Ordnung von Melodien gibt Z. Kodály ein umfassendes Bild in: *Magyar zenei folklor 110 év előtt* (Ungarische Musikfolklore vor 110 Jahren). Budapest 1943. Gy. Kerényi schreibt über diese Versuche ausführlicher in den Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, S. 453—468. Budapest 1956 unter dem Titel: *The System of Publishing the Collection of Folksongs: Corpus Musicae Popularis Hungaricae.*

[6] In den alten Gesangbüchern des 16.—17. Jh. dienten die Indexe der rhythmusgleichen Melodien und der Texte dazu, um einen bestimmten Text mit einer andern Melodie von gleichem Rhythmus, oder eine bestimmte Melodie mit einem andern rhythmusgleichen Text zu assoziieren und vorzutragen. Selbst in der ersten mit wissenschaftlichem Anspruch zusammengestellten Melodieordnung in Zahns: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, I—VI. (1889—93), scheint dieser Gesichtspunkt wichtiger zu sein.

[7] B. Bartók: *Slovenské L'udové Piesne*, I. Bratislava 1959.

[8] *Wogulische und ostjakische Melodien*, Helsinki 1937 und *Mordwinische Melodien*, Helsinki 1948.

[9] *Eesti runoviisid*, Tartu 1930. Doch folgt Launis' frühere lappische Sammlung *(Lappische Juoigos Melodien*, Helsingfors 1908) der Melodieordnung Krohns.

[10] I. *Gyermekjátékok* (Kinderspiele), Budapest 1951, IV. *Párosítók* (Zupaarer), Budapest 1959.

vorherrschende Motiv, der Melodiekern, das einzig feste, greifbare Element. Danach können die Typen definiert, charakterisiert und gesondert werden. Demgegenüber sind die Melodien des IV. Bandes des Corpus von gebundener Form, ihr Rhythmusbereich ist charakteristisch, weicht zumeist von der Schablone ab; zur Abgrenzung der einzelnen Typen, zur übersichtlichen Demonstrierung des Materials erwies sich daher die Rhythmusordnung als die beste.

Es gibt keine Ordnung, die für alle Melodien sämtlicher Völker geeignet wäre. Ist es überhaupt möglich, so eine Ordnung zu schaffen? Manchmal klaffen Abgründe zwischen den Melodien verschiedener Völker. Kann man diese überbrücken?

Eine gemeinsame Ordnung vertragen die beiden entgegengesetzten volksmusikalischen Formideen, die äußersten Pole der Melodien von gebundener bzw. ungebundener Form am wenigsten. Wesen der Melodien von gebundener Form ist der Plan des Melodiegebäudes, Gestalt, Form, Linie, Proportion und Verhältnis der Teile von bestimmtem Umfang und Inhalt zueinander im *ganzen* Melodiekörper. Aus den Liedern von ungebundener Form fehlt eben der Plan des *Ganzen*, der Umfang der Teile ist ungewiß, die Form labil. Diese grundlegende Verschiedenheit wird dadurch nicht gemildert, daß die beiden Melodiegebiete einander berühren oder daß die Grenze zwischen Melodien, die von lose gebundener oder von nur wenig ungebundener Form sind, schwer zu ziehen ist. Der Gegensatz läßt sich auch dadurch nicht überbrücken, daß Motivmaterial, Linie und Phraseologie einiger Melodien von gebundener und von ungebundener Form einander auffallend ähnlich sind und von derselben Wurzel stammen.[11] Daß die in ihrer Form gebundenen und ungebundenen Melodien nicht nach demselben Prinzip zu ordnen sind, ist eine von allen Volksmusikforschern anerkannte Tatsache. Inhalt und Charakter der ersten sechs Bände des Corpus Musicae Popularis Hungaricae lassen sich auch damit erklären.[12] Diese sechs Bände enthalten nämlich mit bestimmten Anlässen textlich und funktionell fest verknüpfte Lieder. Ihre Absonderung nach Text und Funktion begründet sich damit, daß die charakteristischsten Gruppen der anlaßgebundenen ungarischen Volkslieder (Kinderlieder, Heischelieder [Regös-Gesänge], Klagelieder usw.)

[11] Einschlägige Beispiele finden sich in vielen Melodien des I. Bandes des *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (Kinderspiele). Vgl. die Gruppe der mit Volksliedern verwandten Kinderlieder, S. 488–623.

[12] Nach den ersten vier erschienenen Bänden: I. Gyermekjátékok (Kinderspiele), II. Jeles napok (Festtage), III. Lakodalom (Hochzeit), IV. Párosítók (Zupaarer) befinden sich der V., Siratók (Klagelieder) und der VI. Egyéb népszokások (Sonstige Volksbräuche) zur Zeit in Druck.

Melodien von ungebundener Form sind, sie trennen sich also auch in musikalischer Hinsicht von der überwiegenden Masse der ungarischen Volkslieder, von den gebundenen Melodien. Die beiden großen Vertreter der ungarischen Volksmusikwissenschaft haben für die ungarischen Volkslieder von gebundener Form zwei verschiedene Ordnungen entwickelt. Kodály hat das Ordnungsprinzip Ilmari-Krohns angenommen, dessen Wesen darin besteht, daß der Schlußton den Platz der Melodien determiniert. Während jedoch Krohn die Schlußtöne der Zeilen (die Kadenzen) mit den Anfangsbuchstaben der drei Funktionen (Tonika, Dominante, Subdominante) bezeichnete, ging Kodály auf eine eindeutigere Stufennummer-Bezeichnung über. Mit Funktionsnummern können nur Melodien mit harmonischen Funktionen bezeichnet werden, nicht aber die pentatonischen, modalen usw. Dagegen können mit der Stufennumerierung der Zeilenschlüsse alle Melodien gleichartig qualifiziert werden.

Kodály schuf dadurch eine lexikalische, auf einem einheitlichen Prinzip aufgebaute und das Prinzip konsequent durchführende Melodieordnung. Von der großen Masse, von der Fülle der vierzeiligen Melodien sonderte er die kleinen Gruppen der drei-, fünf-, sechs- usw. zeiligen Melodien ab und reihte die Melodien der einzelnen Gruppen — den Zeilenschlüssen gemäß — in eine automatische Ordnung ein.[13] Im Unterschied zu der nach einheitlichem Prinzip aufgebauten, lexikalischen Ordnung Kodálys war Bartók bestrebt, die beiden charakteristischen Stile der ungarischen Volkslieder voneinander und von den übrigen — in diese beiden Gruppen nicht fügbaren — Melodien abzusondern. Er reihte die isometrischen (aus Zeilen mit gleicher Silbenzahl bestehenden) pentatonischen Melodien in die Kategorie A, die mit wiederkehrender Form in die Kategorie B und alle übrigen Melodien in die Kategorie C ein. An der im Jahre 1924 publizierten Ordnung nahm er später wiederholt Änderungen vor.[14] Die Volksmusiksammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften überließ er uns schließlich 1940, vor seiner Emigration nach Amerika, in folgender Ordnung:

Kategorie A: *Alle isometrischen Melodien ohne wiederkehrende Form.*
Kategorie B: *Alle Melodien mit wiederkehrender Form.*
Kategorie C: *Alle heterometrischen Melodien ohne wiederkehrende Form.*

Die Kategorie B blieb unverändert: sie erfaßte auch weiterhin den auf Grund der Identität der Anfangs- und Schlußmelodiezeilen, also durch

[13] Zuerst publizierten Bartók und Kodály 150 siebenbürgische Volkslieder in dieser Ordnung [*Erdélyi Magyarság* (Siebenbürgisches Ungartum) Volkslieder, Budapest 1921].

[14] B. Bartók: *A magyar népdal* (Das ungarische Volkslied), Budapest 1924.

ein melisches Prinzip bestimmten Melodiestil. Aber die neu gezogene Grenze zwischen den Kategorien A und C schwächte und verdünnte auch weiterhin die bislang auch nicht unanfechtbare Stileinheit der Kategorie A: Sie wurde zur bunten Sammlung der nach melischen Elementen verschiedenen Typen. Bartók verzichtete dadurch auf die Kategorie A als Melodiestil. Gewiß faßte er diesen Entschluß, weil er keine Möglichkeit sah, die Melodien der Kategorie A ähnlich denen der Kategorie B nach dem Melodieprinzip zu gruppieren. Hier war nämlich kein so klares, einfach definierbares melisches Prinzip zu finden, wie die wiederkehrende Konstruktion. Er zog jetzt mit Hilfe einer der Rhythmuselemente (Isometrie—Heterometrie) statt der früheren, verschwommenen Grenze einen scharfen Trennungsstrich zwischen den Kategorien A und C.

Die Bartóksche Ordnung kann man ihrem Wesen nach wie folgt zusammenfassen: von den drei Kategorien wurde eine auf Grund melodischer, zwei aber auf Grund rhythmischer Merkmale abgegrenzt. Sie ist also keine lexikalische Ordnung und folgt keinem einheitlichen Prinzip.

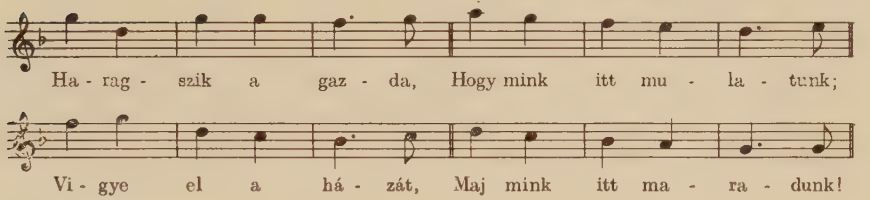
Die beiden von Bartók und von Kodály entwickelten Ordnungen ergänzen etwa einander. Beide haben ihre Vor- und Nachteile. Vorteil der Kodályschen Ordnung ist ihr einheitliches, lexikalisches Prinzip. Sie ist leicht zu handhaben. Eine bekannte Melodie kann in ihr rasch aufgefunden werden. Die Bartóksche Ordnung ist dagegen schwerer zu handhaben, weil ihr ein einheitliches Prinzip und der lexikalische Aufbau fehlen. Um eine Melodie nachzusehen, muß der Forscher vorerst mit der ziemlich komplizierten Konstruktion der Ordnung bekannt werden, dann erst kann er mit dem Suchen beginnen.

In Kodálys Ordnung bestimmen die Zeilenschlüsse den Platz einer jeden Melodie. Auf welchem Ton die Melodiezeile liegt, welcher Richtung sie folgt, ihr Ziel und Endpunkt, sind wichtige Züge in der Prägung der Zeile. Das Ziel ist wichtiger als der Start. Die Individualität der ganzen Zeile spiegelt sich klarer im Endpunkt als im Anfang wider.

Die auf die Zeilenschlüsse aufgebaute Ordnung ist deshalb unvergleichlich höher gestellt als irgendeine Inzipitordnung, welche die Anfangstöne der Zeile oder der Melodie registriert. Es finden sich weit mehr verwandte Melodien mit gleichem Zeilenschluß als solche mit identischen Anfangstönen. Weit mehr, aber nicht viel genug!

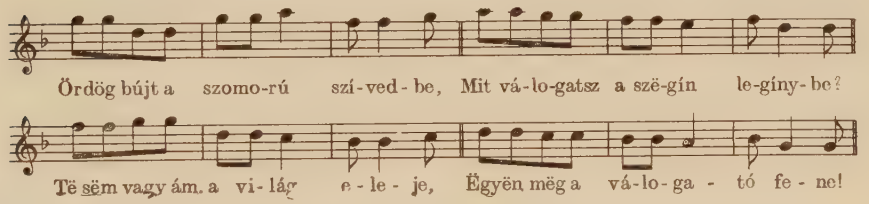
Zwar spielen die Schlußtöne in der Ausgestaltung des Charakters der Melodiezeile eine äußerst wichtige Rolle, diese aber ist keine ausschließliche und auch nicht immer die Hauptrolle. In der 1.—3. Melodiezeile der unten angeführten Melodie sind die Schlußtöne flüchtige, gewichtslose, durchlaufende Töne.

Császár (Komárom), Kodály, 1922.



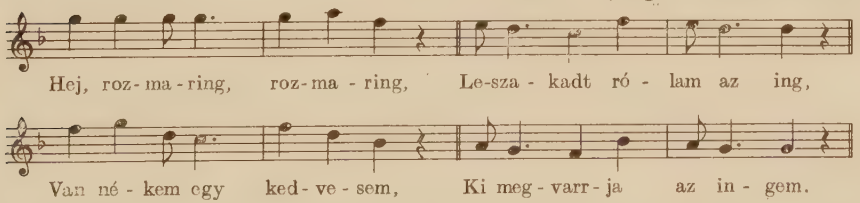
Die Stufennummer der Schlußtöne der 1.—3.-Zeilen sind — im Verhältnis zum Melodieschlußton — 8 (6) 4. Kodály gruppierte die Melodien in der auf die Zeilenschlüsse aufgebauten, sogenannten Kadenzordnung vorerst selbstverständlich nach ihren Hauptkadenzen (bei den Vierzeilern der zweite Zeilenschluß). Im Sinne der genauen, lexikalischen Ordnung gehört die obige Melodie unter die mit der Hauptkadenz (6), die folgende aber unter die mit der Hauptkadenz (5).

Szalafő (Vas), Vikár László, 1955.



Die Melodien sind innerhalb der lexikalischen Ordnung der einzelnen Hauptkadenzgruppen dem Schlußton der ersten Zeile entsprechend in Untergruppen gesondert. Die obige Melodie, deren erste Zeile an der Oktave endet, fällt in eine andere Gruppe als die folgende, mit ihrer an der Septime endenden ersten Zeile.

Rimóc (Nógrád), Olsvai, 1952.

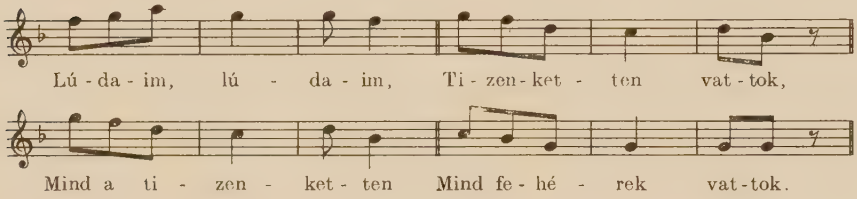


Die drei angeführten Melodien sind im wesentlichen eine und dieselbe Melodie, sie sind nahe Verwandte aus demselben Stamme. Durch eine auf die Zeilenschlüsse aufgebaute streng lexikalische Ordnung voneinander

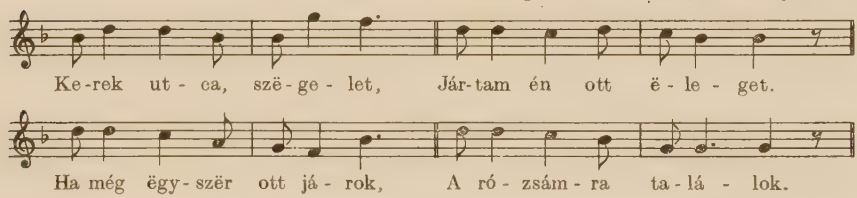
abgesondert, würden sie als einander fremde Melodien in drei verschiedene Gruppen eingereiht werden.

Die verwandten Melodien werden oft durch die Zeilenschlüsse getrennt. Diese aber können gelegentlich weitentfernte Typen einander nahebringen. Die folgenden zwei, einander ziemlich fremden Melodien z. B. fielen in dieselbe Gruppe (mit der Kadenz 7 (♭3) ♭3).

Ditró (Csík), Kerényi, 1943.



Istensegíts (Bukovina), Kodály, 1914.



Die Gefahr, daß die Verwandten getrennt und die Fremden verbunden werden, wird noch erhöht, wenn wir, anstatt der Reihenfolge der *einzelnen* Melodien, die der auf Grund der Kadenztypen ausgestalteten Melodie*gruppen* untersuchen.

Die zuletzt angeführten zwei Melodien beweisen, daß ein und derselbe Kadenztyp verschiedene Melodietypen erfassen kann. Doch gibt es in den meisten Kadenztypen einen Melodietyp (oder mehrere einander ähnliche Typen), der als vorherrschend und charakteristisch gelten kann. Charakteristisch für die Mehrheit der Melodien sowohl mit der Kadenz 7 (5) ♭3, als mit der 7 (♭3) ♭ 3 ist die Deszendenz, die mehr oder minder sinnfälligen Spuren einer terrassenartig sinkenden Quintkonstruktion und die Mollpentatonik. Dagegen sind für solche mit der Kadenz 1 (5) x — im Verhältnis der ersten und zweiten Zeile — neben der Aszendenz und der Pentatonik, auch mehrere siebenstufige Tonarten bestimmend. In der lexikalischen Kadenzordnung würde die Gruppe der dem Typ noch im wesentlichen gleichen deszendenten Melodien mit den Kadenzen 7 (5) ♭3 und 7 (♭3) ♭3 durch die große Menge der aszendenten mit der Kadenz 1 (5) x

entzweigeschnitten. So würde der sogenannte neue Stil der ungarischen Volksmusik den andern (den sogenannten alten Stil) spalten.

In Bartóks Ordnung sind beide Stile theoretisch geschlossene Einheiten. Aber in der Praxis — da er die Grenze der Kategorie A mit der Isometrie, und nicht mit Hilfe irgendeines melodischen Elements gezogen hatte — sondern sich die heterometrischen Melodien des alten Stils von den isometrischen ab und verlieren sich im wirbelnd bunten Meer der Kategorie C. Die Stileinheit der Kategorie A wird dagegen durch verschiedene isometrische, nichtdeszendente, nichtpentatonische Melodien aufgelöst.

Die neue Ordnung kam aus der Synthese der Vorteile der Bartókschen und Kodályschen Melodieordnung zustande. Aus der Kodályschen Ordnung übernahm sie die Idee des einheitlichen, konsequenten und führenden Melosprinzips. Aus der Bartókschen Ordnung aber das Streben, die zwei charakteristischen Melodiestile als gesonderte Blöcke auseinanderzuhalten.

Die neue Melodieordnung wurde durch den Musikwissenschaftlichen Ausschuß der Ungarischen Akademie der Wissenschaften unter Kodálys Vorsitz genehmigt: die nicht anlaßgebundenen Melodien werden im Corpus Musicae Popularis Hungaricae in dieser Ordnung erscheinen. Vor einer ausführlichen Besprechung wollen wir auf Grund langjähriger Erfahrungen und Versuche zusammenfassen, wie eine gute Melodieordnung zu entwickeln ist.

1. Nach einheitlichem Prinzip. Ein Element der Melodien, u. zw. das wichtigste Element bestimmt die Ordnung des ganzen Materials. Die Kreuzung verschiedener Elemente wirkt störend und schadet der Übersichtlichkeit der Ordnung.

2. Grundlage der Ordnung sei das melische, nicht das rhythmische Element. Es ist schwierig, das wichtigste unter den rhythmischen Elementen hervorzuheben: Silbenzahl oder Taktzahl? Zeilenschlußrhythmus? Gebundene oder freie Vortragsart? Die Wahl fiele schwer. Bestimmte Typen werden durch diese, andere durch jene Elemente einander nahegebracht. Doch das Hauptargument gegen die Ordnung nach dem Rhythmus ist, daß in beiden Hauptschichten der ungarischen Volksmusik nicht der Rhythmus, sondern die *Melodielinie* die Hauptrolle spielt. Im neuen wie im alten Stil umringen Varianten von verschiedener Silbenzahl und von unterschiedlichem Rhythmus die einzelnen Melodietypen. Der individuelle, den Melodietyp markant bezeichnende charakteristische Rhythmus herrscht außerhalb der beiden Hauptstile, vorwiegend im Kreise fremder, oder aus der Kunstmusik frisch übernommener Melodien, also

an den Randgebieten der ungarischen Volksmusik. Nach intensiver Analyse der zentralen Gebiete, der tieferen Schichten kann als Gesetz festgestellt werden: *die Melodie ist bleibender als der Rhythmus.* Die Melodietypen wechseln gerne ihr Gewand, sie gesellen sich bald zu dem einen, bald zu dem anderen, hier mit diesem, dort mit jenem Rhythmus. Die Melodie als der Körper, der Rhythmus als das Gewand: der Vergleich ist gewiß überspitzt, bezeichnet aber im wesentlichen den wahren Sachverhalt. Denn die lebenspendende Wärme der Melodien und besonders der vokalen Melodien wird mehr durch das melodische Element ausgestrahlt. Darin liegt die Seele der Melodien verborgen.

3. Die gute Melodieordnung, welche die Melodien, die Typen nach ihrer wahren, das Wesen enthüllenden Verwandtschaft einander zuordnet, kann keine lexikalische sein; das hat sich schon in der Kadenzordnung gezeigt. Die Mängel des lexikalischen Prinzips kämen in gesteigertem Maße zum Vorschein, würde man die Ordnung auf andere Melodieelemente, z. B. auf Zeilenanfang, Tonart oder Ambitus aufbauen. Der große entscheidende Schritt in Richtung der neuen Melodieordnung war, als wir das lexikalische Prinzip verwarfen. Bisher haben sich die Schöpfer jeder Melodieordnung — ausgesprochen oder stillschweigend — ein doppeltes Ziel gesetzt, nämlich eine lexikalische, leicht zu handhabende Ordnung zu schaffen, in der die verwandten Melodien einander nahegebracht sind. Doch mußten die Schöpfer jeder Melodieordnung erfahren, daß die beiden Ziele einander nicht immer fördern, ja sich oft durchkreuzen. Und weil die Forscher das Nebeneinander der verwandten Melodien zumeist für wichtiger hielten, mußten sie die andere Zielsetzung wiederholt verletzen und verzichteten auf die konsequente und starre Verwirklichung des lexikalischen Prinzips. Väisenän schreibt z. B. 11 Jahre nach seiner ostjakisch-wogulischen Publikation, offenbar als Ergebnis der daraus gezogenen Schlüsse im Vorwort seiner mordwinischen Sammlung: »Die Melodien können auf Grund ihrer *melodischen* Eigenschaften auch dann verwandt sein, wenn sie ihrer Form und ihrem Rhythmus nach in verschiedene Kategorien gehören. Um die offensichtlichen Varianten einander nahe bringen zu können, war ich gezwungen von der konsequenten Anwendung meines Systems abzuweichen, wie dies auch aus dem Inhaltsverzeichnis klar zu ersehen ist.«[15]

Kodály lockert wiederholt die Starre seiner Kadenzordnung. Er setzt die nahen Varianten nebeneinander, auch wenn ihre Kadenzen abweichen.

[15] Väisenän: *Mordwinische Melodien* Helsinki 1948.

Eine starre Ordnung wird vom Leben unvermeidlich durchbrochen. Ein Forscher kann beim Ordnen der Melodien nicht zum Sklaven seiner Ordnung werden, er darf die Melodien nicht wie eine automatische Maschine gruppieren. Ordnen heißt auch auswählen und bewerten.

Der Volksmusikforscher muß das Bewerten und Auswählen mit dem Abhören und Aufzeichnen der Volkslieder beginnen. Nach einiger Erfahrung notiert er nicht alles, hört sogar nicht alles zu Ende. Er hört nämlich viele Melodien, die außerhalb des engeren Kreises der Volksmusik liegen: neue, aus dem Reiche der städtischen Musik entlehnte Lieder. Diese zeichnet er nur auf, wenn er eine lokale Monographie, eine Musiksoziographie abfassen will. Dann kommen ihm viele fragmentarische, zerrungene, fehlerhafte Varianten zu Ohren. Diesen Ausschuß wirft er weg, außer der Verfall einer Melodie ist Gegenstand seines Studiums. Der Forscher sichtet also, er erwägt und wählt schon bei der Feldarbeit. Dieselbe Aufgabe hat er bei der Drucklegung. Während des Sammelns muß er sich rasch entscheiden, vor der Ausgabe hat er Zeit und kann mit gründlicherer Umsicht und Strenge seine Wahl treffen. Doch muß er auch das Material anderer Forscher sichten. Und je mehr Melodien er kennenlernt, desto klarer vermag er zu erblicken, welche Melodie zufällig, welche ungewöhnlich und welche typisch ist, desto besser erkennt er, daß der Wert der Angaben ganz verschieden ist und daß die wertvollen anders zu verarbeiten sind als die wertlosen. Eine unbestreitbar schadhafte Form darf nur nebensächlich, in einer Notiz erwähnt werden. Setzte er sie an eine Hauptstelle, so wirkte sie störend in der Gesellschaft der unbeschädigten Formen: sie würde sich als mit diesen gleichgestellt brüsten. Der Platz einer ungewöhnlichen, seltenen Variante ist aber innerhalb der Variantengruppe und nicht anderswo, weit von der Gruppe, nicht dort, wohin sie nach einer Wörterbuchordnung hinkäme.

Jeder, der Melodien geordnet publiziert, muß das Material auch bearbeiten. Ordnung zu schaffen, Typen zu präsentieren, das Wesen zu bestimmen, die in der Tiefe der Melodien versteckte Verwandtschaft zu erhellen, ein übersichtliches Bild des ganzen Materials zu geben: wessen Aufgabe wäre das, wenn nicht die jenes, der die Melodien veröffentlicht, der sie am besten kennt. Und wenn all dies ohne die Verletzung des lexikalischen Prinzips nicht zu verwirklichen ist, warum soll davon nicht ganz Abstand genommen werden? Plagen wir uns nicht damit ab, die beiden Ziele zu verbinden. Schneiden wir den gordischen Knoten entzwei! Was ist das Ziel des lexikalischen Prinzips? Die leichte Handhabung des Materials, die leichte Auffindung der gesuchten Melodie zu ermöglichen. Tatsächlich ein wichtiges Ziel. Es kann aber erreicht werden, ohne

die Melodien selbst in eine solche leicht zu handhabende, lexikalische Ordnung einzureihen und an die Hauptstelle zu setzen. Es genügt vollkommen, wenn die *Melodienindexe* in dieser Weise zusammengestellt werden. Ja, Indexe und nicht ein Index. Denn zum Schluß, am Ende der Bände können mehrere lexikalische Indexe nach verschiedenen Prinzipien, nach verschiedenen Gesichtspunkten Aufschluß darüber geben, wo die Melodien aufzufinden sind.

Die Melodieordnung kann also von den Fesseln einer wörterbuchartigen Gestaltung befreit werden. Beim Entwickeln der Ordnung können wir unsere Aufmerksamkeit auf das Wesentliche richten, das man durch Zeichen, Ziffern, mechanisch gruppierbare Elemente nicht definieren kann. Dem Wesen, das reich und vielfältig ist, wie das Leben selbst, das sich in keine vollkommene, geschlossene Ordnung zwingen läßt. Dem Wesen, das nicht immer fest und eindeutig ist.

Es ist schwer, vom Antlitz mancher Melodien abzulesen, welcher ihr vorherrschender, hauptsächlicher Zug ist; der Ordner ist unschlüssig, nach welchem Zug er den Platz der Melodie anweisen soll. Diskussionen und Irrtümer sind hier durchaus möglich. Manche werden hierdurch vielleicht abgeschreckt. Was aber eine nach dem Wesentlichen strebende elastische Ordnung an Genauigkeit, Unbeirrbarkeit einbüßt, gewinnt sie aufs vielfache in der anschaulichen Darstellung der Variantengruppen, Typen und Stile wieder.

Wir wollen also dem Wesen der Melodien nahekommen. Doch worin besteht dieses Wesen? Den Melodiecharakter eines kleineren, aus einigen Tönen bestehenden Motivs determiniert *das Höhenverhältnis* der aufeinander folgenden Töne, den einer vollständigen, entwickelten Melodie aber das Höhenverhältnis der einzelnen Melodieteile. *Dieses Verhältnis ist das Fundament der neuen Ordnung der ungarischen Volkslieder.*

Die zwei Pfeiler der Melodien sind die Anfangs- und Schlußzeilen. Die Form des gesamten Melodiegebäudes hängt in erster Linie davon ab, wie das Höhenverhältnis dieser beiden Zeilen ist. Liegt die Anfangszeile höher oder tiefer als die Schlußzeile, oder aber liegen sie auf gleicher Höhe?

So zeichnen sich drei Hauptgruppen der Melodien ab, bzw. was die ungarische Volksmusik anbelangt, sind es nur zwei Hauptgruppen. Denn die ungarischen Melodien der dritten Kategorie, deren Anfangszeilen tiefer als die Schlußzeilen liegen, sind keine Volkslieder, sondern volkstümliche Lieder. Sie kamen in der zweiten Hälfte des 19. oder im 20. Jahrhundert in den Städten auf und viele fanden beim Volke Verbreitung. Wir müssen sie trotzdem als außerhalb der Volksmusik stehend betrach-

ten, nicht ihrer Herkunft, sondern ihres musikalischen Charakters wegen. In der musikalischen Ordnung kann auf nichts anderes, also auch nicht auf die Herkunft Rücksicht genommen werden, nur auf das eine, wie die Melodie selbst ist. Es gibt Melodien, deren Herkunft uns heute schon bekannt ist; von anderen vermuten wir es nur. Aber es gibt auch solche, von denen wir es nicht wissen, nicht einmal vermuten, doch kann ihre Quelle, ihr fremdes Geburtsland morgen an den Tag kommen.

Das höchste Ziel, der innigste Wunsch eines jeden Volksmusikforschers ist, die Quelle der Melodien zu erkunden, ihren Wegen nachzuspüren. Eine musikalisch geordnete Sammlung würde aber dadurch nichts gewinnen, daß wir die Melodien fremder Herkunft — nur wegen ihrer fremden Abstammung — weglassen, absondern; dies würde eher stören.

Irgendwo muß doch eine Grenze gezogen werden. Alle Völker, auch die Ungarn, singen vielerlei Lieder. Alles, angefangen von den seit Jahrhunderten, ja sogar seit Jahrtausenden lebendigen, althergebrachten Volksliedern bis zum neuesten internationalen Schlager zu publizieren und in eine musikalische Ordnung zusammenzupferchen, wäre ein klarer Nonsens. Die Schranken, die einen Teil der Lieder ausschließen, müssen aus musikalischen Prinzipen und Gründen gesetzt werden. Dieser Grund in der ungarischen Volksmusik ist die Spur einer mehrstimmigen, funktionalen Musik.

Das ungarische Volkslied ist einstimmig. Die — einstimmige — Melodie, aus der die Funktionen der mehrstimmigen Musik in Dur—Moll hervorklingen, muß von denen abgesondert werden, die nicht nur in ihrem äußeren Dasein, aber auch in ihrer Wurzel, in ihrem Wesen einstimmig sind. Das ist eine *musikalische* Grenze. Zugleich ist sie aber auch von *geschichtlichem* Gesichtspunkt aus stichhaltig. Es steht nämlich fest, daß die Einwirkung der mehrstimmigen, funktionalen Musik in Dur—Moll von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an auf die ungarische Volksmusik unbedeutend war. Aus größerer, geschichtlicher Perspektive betrachtet, werden also nur zum neuen Material gehörende, in ethnographischer Hinsicht kaum als traditionell zu betrachtende Lieder aus der Ordnung ausgeschlossen.[16] Zu dieser neuen, weniger traditionellen Schicht gehören alle Melodien der Melodieordnung der III. Hauptkategorie.

[16] Von den Melodien, die aus der Ordnung ausgeschlossen wurden, werden die in einigen ihren Merkmalen, z. B. in Form, Rhythmus oder Melodielinie irgendeiner Gruppe der traditionellen Volkslieder nahestehenden Melodien ihren Platz im Corpus doch bekommen. Aber nicht in der Hauptordnung, sondern am Ende, im Anhang.

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die neue Ordnung der ungarischen Volkslieder.[17]

I. Anfangszeile höher als die Schlußzeile 1—21.

A. Hochliegende Anfangszeile ..... 1—10.
1. Der Vordersatz der Melodie liegt durchwegs hoch ... 1—7.
2. Das Ende des Vordersatzes der Melodie sinkt ab .... 8—10.
B. Hoch und tief liegende Anfangszeile ..... 11—12.
C. In der Mitte bzw. tief liegende Anfangszeile ....., 13—21.
1. Die zweite Zeile auf dem gleichen Niveau mit der ersten, oder tiefer als diese ..... 13—14.
2. Die zweite Zeile höher als die erste ..... 15—21.

II. Anfangs- und Schlußzeile sind gleich ..... 22—40.

A. Die zweite Zeile höher als die erste ..... 22—36.
1. Anfangszeile mit kleinem Ambitus ..... 22—28.
2. Anfangszeile mit großem Ambitus ..... 29—36.
B. Die zweite und die erste Zeile sind gleich ..... 37—40.

Die angeführten Gruppen und Untergruppen sondern sich nicht scharf voneinander ab. Ihre Grenzen sind zumeist verschwommen. Eines der Hauptziele der neuen Ordnung ist, daß in ihr die Melodien lükkenlos aufeinander folgen, daß die verwandten auch dann nebeneinander gelangen, wenn ihr Platz zufälligerweise in zwei verschiedenen Gruppen wäre. Die Gruppen und Untergruppen bilden offene Kategorien und deuten eher die *Ausrichtung* der Ordnung an.

Die Reihenfolge der Gruppen A, B, C der I. Kategorie zeigt das stufenweise Sinken der Anfangszeilen. Die Anfangszeile der am Ende der Gruppe I/C angeführten Melodien erreicht fast schon das Niveau der Schlußzeile. Ohne es zu bemerken, treten wir in die II. Hauptgruppe über, wo die beiden Pfeiler, Niveau und Inhalt der Anfangs- und Schlußzeile identisch sind.

Unter hochliegender Zeile verstehen wir jene, in der sich die Mehrheit der Töne in einem Raume über der Quinte des Grundtons bewegt — und den Raum unter der Terz nicht berührt. Die Grenze mußte hier, bei

[17] Die Ziffern nach den Stichwörtern zeigen die laufenden Nummern der am Schluß dieser Abhandlung folgenden Melodiebeispiele an.

der Terz gezogen werden. Die sich hinab zur Quart bzw. — besonders am Ende der Zeile — bis zur Terz erstreckenden Zeilen unterscheiden sich in Anbetracht der Höhe nicht wesentlich von den an der Quinte schließenden. Viel deutlicher ist die Grenze zwischen der Terz und der Sekund (bzw. dem Grundton). Eine auf die Sekund, auf den Grund anlangende Zeile gehört bereits zu einem anderen Typ, die Rolle des tieferen Raumes wird in ihr entschieden und bedeutend. Die Gruppe I/A teilt sich dementsprechend in zwei Untergruppen: in der ersten Untergruppe liegt nicht nur die erste, sondern auch die zweite Zeile hoch, in der zweiten Untergruppe sinkt das Ende der zweiten Zeile ab.

Die folgende Tafel zeigt weitere Unterabteilungen der Untergruppe I/A,1 (Der Vordersatz der Melodie liegt durchwegs hoch).[18]

a) Das Ende der ersten Zeile *steigt* ..... 1—4.
steigt bis ♭10 ..... 1.
steigt bis 9 ..... 2.
steigt bis 8 ..... 3.
steigt bis 7 ..... 4.

b) Das Ende der ersten Zeile *sinkt* ..... 5—7.
sinkt auf 7 ..... 5.
sinkt auf 5 ..... 6.
sinkt auf 4 ..... 7.

Die Reihenfolge wird hier — wie ersichtlich — durch die Melodielinie entschieden. Die Unterabteilung *a)* wird zur Gänze durch eine talartige, die Unterabteilung *b)* durch eine gewölbte Anfangszeile charakterisiert. In der Qualifizierung der Melodiezeile ist die Rolle der Wendung am Zeilenschluß die größere. Die Anfangszeilen der Melodien Nr. 3 und 5 gehen z. B. ähnlich an. Unserem Gefühl nach ist aber der abweichende, entgegengesetzte Charakter der Zeilenenden wesentlicher als diese Ähnlichkeit.

Die Wendung am Zeilenschluß spielt also in unserer neuen Melodieordnung eine bedeutende und vornehme Rolle. In dieser Hinsicht erinnert

[18] Jede Unterabteilung wird durch *ein* Melodiebeispiel illustriert. Eine Melodie genügt natürlich nicht, um die Eigenarten einer Melodiegruppe tiefgehend zu charakterisieren. Sie skizziert nur das Wesentliche. Auch die Reihenfolge der Melodiebeispiele vermag nicht jenes glatte und fließende Bild widerzuspiegeln, das wir als den charakteristischen Zug unserer Melodieordnung erwähnt haben. Zu beachten ist, daß die 40 Beispiele etwa 50 000 Melodien vertreten! Die Lücken zwischen den Melodiebeispielen sind in Wirklichkeit durch Hunderte, ja Tausende von Melodien ausgefüllt.

sie an die Kadenzordnung. Hier aber ist der letzte Ton des Zeilenschlusses nicht unbedingt maßgebend. Ein Beispiel dafür ist die Anfangszeile der Melodie Nr. 1. In der talförmigen Melodielinie kann nicht das für charakteristisch gelten, daß sie am Ende mit einem belanglosen, betonungslosen, kleinen Wechselton sinkend schließt, sondern daß die eine Lehne des Tales die Oktave ist, seine Sohle die Quinte, die andere Lehne aber bis zur Dezimspitze ansteigt.

In der Untergruppe I/A,1 ist die Hauptkadenz der meisten Melodien (5). Häufig ist aber auch (♭3), und es gibt solche mit (4), ja sogar mit (8). Melodien mit verschiedenen Hauptkadenzen bilden keine besonderen Gruppen; die Ordnung wurde nämlich — wie schon dargelegt — nicht nach den zweiten, sondern nach den Anfangszeilen entwickelt. Die Linie der zweiten Zeile ist nämlich — mit nur geringen Ausnahmen — im wesentlichen gleich, u. zw. sinkend absteigend. Ob sie zur Quinte oder zur Terz sinkt, ist kein so wichtiger Unterschied, als jener, ob die graphische Darstellung der Anfangszeilen ein Tal oder einen Hügel bildet, ob ihr Ruhepunkt z. B. die hohe None oder die mittlere Quinte ist.

Die Melodie No. 5 ist fünfzeilig. Ein Beispiel dafür, daß in der neuen Melodieordnung neben der vierzeiligen Form auch die drei-, fünf- und mehrzeiligen ihren Platz finden. Durch das Verhältnis ihrer Anfangs- und Schlußzeile wird bestimmt, in welche Hauptgruppe sie gehören. Innerhalb einer Hauptgruppe ist — wie gesagt — die Höhenlage der Anfangszeile bzw. das Höhenverhältnis der beiden ersten Zeilen maßgebend. Bei der Qualifizierung der meisten fünf- und sechszeiligen Melodien ist, statt des Verhältnisses ihrer ersten und zweiten Zeile, jenes ihrer ersten und *dritten* Zeile zu berücksichtigen. Im allgemeinen spielt nämlich die dritte Zeile dieselbe Rolle, wie die zweite in den Vierzeiligen.

Die Untergruppe I/A,2 (das Ende des Vordersatzes der Melodie senkt sich in die Tiefe) gliedert sich wie folgt:

a) Das Ende des Vordersatzes der Melodie: ..... (2) 8.

b) Das Ende des Vordersatzes der Melodie: ..... (1) bzw. (VII) 9—10.

Die kleine Melodiegruppe mit der Hauptkadenz (2) sondert sich entschieden von den Melodien mit der Hauptkadenz (1) bzw. (VII) ab. Diese aber können nicht weiter geteilt werden. Täten wir es, so würden sich engverwandte Typen zerstreuen. Beispiele hierfür sind die Melodien Nr. 9 und 10.

Die Melodiegruppe I/B bildet eine Brücke, einen Übergang von der Gruppe I/A zur Gruppe I/C. Die Anfangszeilen von großem Ambitus, welche die hohen und die tiefen Räume (unter der Quinte) gleichfalls

bewandern, vermögen den Grund vorzubereiten, spülen die Talrinne aus, machen die tieferen Schichten für die in der Mitte bzw. in der Tiefe liegenden Anfangszeilen passierbar (I/C). An der Spitze der Gruppe stehen die Melodien mit sinkender (Nr. 11) am Ende die mit steigender Anfangszeile (Nr. 12). Der herrschende Formentyp ist bei diesen: A A B C.

Die Melodiegruppe I/C ist die Sammelstelle der im mittleren bzw. tiefen Raume liegenden Anfangszeilen. Die »in der Mitte liegenden« Zeilen bauen sich im allgemeinen aus Tönen zwischen Terz und Sext auf. Der Ambitus der »tiefliegenden« erstreckt sich im allgemeinen vom Grundton bzw. von der unteren Septime bis zur Quart oder zur Quinte. Ein höherer Ton, als die kleine Sext ist eine Ausnahme.

Im Prinzip wäre es richtiger, die in der »Mitte« und in der »Tiefe« liegenden Zeilen voneinander zu trennen. In der Praxis ist es beinahe unmöglich. Ein großer Teil der typisch in der Mitte liegenden Zeilen berührt auch den tieferen Raum, viele von den tief liegenden aber die Quart-Quinte, also die typischen Töne der in der Mitte liegenden. Gegenüber dem kleinen, manchmal nicht faßbaren Unterschied zwischen dem Typ der beiden Zeilen ist — vom Gesichtspunkt der ganzen Melodie — die Frage viel wesentlicher, wie das Höhenverhältnis der ersten und zweiten Zeile aussieht.

Die innere Ordnung der Melodiegruppe I/C (in der Mitte bzw. tief liegende Anfangszeile) ist:

1. *Die zweite Zeile liegt auf dem Niveau der ersten, oder tiefer* ... 13—14.

   a) *Erste und zweite Zeile sind identisch* ..... 13.
   b) *Erste und zweite Zeile sind verschieden* ..... 14.

2. *Die zweite Zeile liegt höher als die erste* ..... 15—21.

   a) *Aszendente oder stagnierende (an 4—7 schließende) Anfangszeile* ..... 15—20.
      Von der Basis angehende, gewölbte Anfangszeile ..... 15.
      Die Basis berührende, gewellte Anfangszeile ..... 16.
      Im mittleren Raume liegende, gewellte Anfangszeile .... 17.
      Auf der Quinte und Quart stagnierende Anfangszeile ... 18.
      Mit do re mi beginnende Anfangszeile ..... 19.
      Im oberen Raum emporschnellende Anfangszeile ..... 20.
   b) *Deszendente (auf 1 endende) Anfangszeile* ..... 21.

Was ihre Form anbelangt, sind die Melodien der I/C,1,a mit denen von I/B identisch. Darum überholen sie die Unterabteilung I/C,1,b. In der inneren Ordnung von I/C,2 kommen die am Grundton endenden, deszendenten Anfangszeilen darum nach den aszendenten, weil sie nur um ein Haar von der Formwelt der II. Hauptkategorie abweichen.

In der Gruppe I/C,2,a sind die beiden letzten, kleinen Melodiegruppen mehr oder minder als Ausnahmen zu betrachten. Es ist nämlich fraglich, ob die zweite Zeile höher liegt als die erste, weil sie doch tiefer endet. Den Gipfelpunkt aber erreicht die zweite Zeile (bzw. *auch* sie erreicht ihn). Die beiden ersten Zeilen ergeben zusammen eine gewölbte Linie: auf die ansteigende erste Zeile antwortet eine sinkende zweite. Der gewölbte Bogen der ersten Hälfte der Melodie ist nicht nur für diese zwei kleinen Gruppen, sondern für sämtliche Melodien von I/C,2 charakteristisch. Darum scheint uns ihre Einreihung hierher für angemessen.

Mehrere Melodien der Gruppen I/B und I/C (z. B. die Nr. 11, 16, 21) widersprechen scheinbar dem Titel der I. Gruppe. Ihre Schlußzeile liegt nämlich auf dem Niveau der Anfangszeile, ja überflügelt sie mitunter. Die Frage scheint berechtigt zu sein, ob diese nicht eher in die II. Kategorie gehören würden. Aus drei triftigen Gründen kamen sie in die I. Kategorie. 1. Hier werden sie durch die verwandten Typen angezogen. 2. Ihre Anfangszeilen enden entweder höher als der Grundton, oder wenn sie am Grundton enden, erreichen sie in der zeilenschließenden Wendung den tiefliegenden Grundton immer früher als die Anfangszeile. 3. Sie sondern sich von der II. Kategorie durch ihre Form klar ab. *Der Inhalt* ihrer Schlußzeile ist nämlich niemals mit dem der Anfangszeile identisch — mögen sie auch im selben Raume liegen. Die Reprise, die wiederkehrende Form ist nur der II. Kategorie eigen.

Die innere Ordnung der II. Kategorie weicht von der der I. Kategorie nur unwesentlich ab. Bei jener konnten im Verhältnis der Anfangs- und Schlußzeilen drei Stufen festgestellt werden, je nach dem, in welchem Raume, um wieviel höher die Anfangs- als die Schlußzeile liegt. Hier, in der II. Kategorie ist das Verhältnis der Anfangs- und Schlußzeilen unverändert. Die innere Ordnung wird demnach vor allem durch das Verhältnis der beiden ersten Zeilen ausgestaltet. Liegt die zweite Zeile höher, oder liegt sie gleich mit der ersten? Von den beiden Melodiegebäuden mit verschiedenem Grundriß kam das in seiner zweiten Zeile »höhere« nach vorn. So führt ein ebener Weg vom Ende der I. in die II. Kategorie über.

Tabelle der Ordnung der II. Kategorie:

A. Die zweite Zeile liegt höher als die erste ..... 22—36.

1. *Anfangszeile mit kleinem Ambitus* ..... 22—28.
a) Sinkende Anfangszeile ..... 22—24.
Vom unteren Wechselton schließend ..... 22.
Glatt sinkend ..... 23.
Gewellt, mit leichter Wölbung sinkend ..... 24.
b) Nach einem Wellental sinkende Anfangszeile ..... 25—26.
Tiefpunkt des Tales verhältnismäßig fern vom Anfang 25.
Tiefpunkt des Tales dem Anfang nahe ..... 26.
c) Gewölbte Anfangszeile ..... 27—28.
Tal an der Spitze ..... 27.
Ohne bedeutendes Tal ..... 28.

2. *Anfangszeile mit großem Ambitus* ..... 29—36.
a) Gewölbte Anfangszeile ..... 29—30.
Von unten angehend ..... 29.
Aus der Mitte angehend ..... 30.
b) Sinkende Anfangszeile ..... 31—36.
Welle in der Zeilenmitte, Wellental tief ..... 31.
Welle in der Zeilenmitte, Wellental ♭3, neue Spitze: 5 32.
Welle in der Zeilenmitte, Wellental 4, neue Spitze: ♭6, 6, 7. ..... 33.
Welle am Anfang der Zeile, Wellental 5, neue Spitze: 7. 34.
Welle am Anfang der Zeile, Wellental 6, 7, neue Spitze: 8. 35.
Unbedeutende Welle ..... 36.

B. Die zweite Zeile identisch mit der ersten ..... 37—40.
a) Sinkende (wellenartig sinkende) Anfangszeile ..... 37.
b) Gewölbte Angangszeile ..... 38—40.
Aus der Mitte angehend ..... 38.
Tief angehend, am Anfang sich im Bogen zurückbiegend 39.
Tief angehend, am Anfang auf die Spitze ragend ..... 40.

Die Gruppe II/A wurde — wie ersichtlich — nach dem Ambitus der Anfangszeilen geordnet. Es ist ein großer Unterschied, ob die Anfangszeile (und zugleich Schlußzeile) sich nur im tiefen Raume bewegt, oder auch den hohen bewandert oder berührt.

In Wirklichkeit gibt es natürlich zwischen den Zeilen mit kleinem und großem Ambitus keine scharfe Grenze. Besonders die gewölbten,

die Spitze um ihre Mitte erreichenden Zeilen sind schwer in solche mit kleinem und großem Ambitus zu unterteilen. Darum wurden in der inneren Ordnung der Zeilentypen mit kleinem Ambitus die sinkenden nach vorne gebracht, die gewölbten hintangesetzt; bei solchen mit großem Ambitus ist es gerade umgekehrt: vorne sind die gewölbten und am Ende die sinkenden. Die gewölbten Zeilentypen sind somit alle beisammen, auf die mit kleinem Ambitus folgen ohne Unterbrechung die mit großem Ambitus.

Hieraus ergaben sich auch andere Vorteile. An die Spitze der II. Kategorie kamen Melodien, deren Charakter (kleiner Ambitus, *sinkende* Anfangszeile) mit dem der Melodien am Ende der I. Kategorie verwandt ist. Die Brücke zwischen den Gruppen II/A und II/B wird aber durch die Nähe der am Rande beider Gruppen stehenden sinkenden Zeilentypen mit großem Ambitus gesichert.

In der Gruppe II/B (d. h. unter den Melodien mit der Form A A B A)[19] kann der Ambitus kein qualifizierendes Prinzip sein, denn die Anfangszeile sämtlicher Melodien ist von großem Ambitus. Grundlage der Gruppierung ist hier die Linie der Melodiezeilen.

Die weiter unten mitgeteilten Melodien charakterisieren die einzelnen Gruppen und Abteilungen der neuen Ordnung, sie sind typische Beispiele. Natürlich sehen nicht alle 50 000 Melodien so aus! Es gibt viele Übergangstypen, in denen sich die charakteristischen Merkmale mehrerer Abteilungen miteinander vermengen. Es muß von neuem betont werden, daß unsere Ordnung nichts anderes als eine Reihenfolge der Übergangstypen ist. Nicht die Kategorien selbst sind in ihr wichtig, sondern die Kategorien verbindenden und innerhalb der einzelnen Kategorien bestehenden »Übergänge«.

Das Gerüst der Ordnung wurde aus unmißverständlichen, beweisbar typischen Melodien aufgebaut. Die nicht typischen oder fragwürdig typischen Formen gehören neben oder unter die typischen; sie können keine ordnunggestaltende Rolle spielen.

Als typisch dürfen nur Melodien gelten, deren Varianten aus verschiedenen Gegenden gesammelt wurden, oder wenn aus einer Gegend, dann in großer Menge; d. h. die Melodien, von denen die Belege bewiesen haben, daß sie nicht zufällige sind, daß sie keine Ausnahmen bilden.

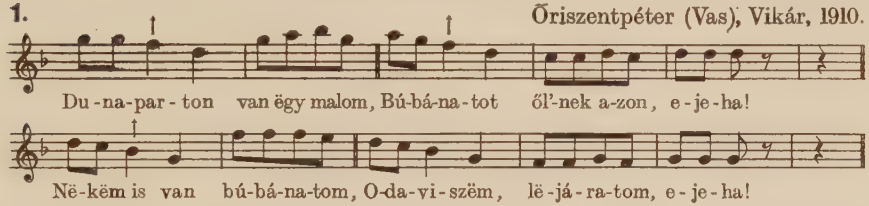
Neuere Sammlungen, neuere Daten, Varianten können das Bild eines Typs ändern, können sogar eine früher nur vereinzelte Melodie auf

[19] Mehrere — in ihren Anfangszeilen am Grundton endende — Melodien der Gruppe I/B sind mit der II/B verwandt. Beide weisen Anfangszeilen mit großem Ambitus und die Anfangsform A A B auf.

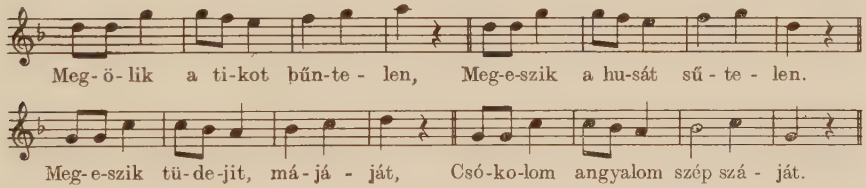
den Rang eines Typs heben. All dies mag kleinere Abschnitte unserer Melodieordnung abzuändern, die Grundlage, die Hauptrichtung aber wird davon nicht berührt werden.

MELODIEBEISPIELE

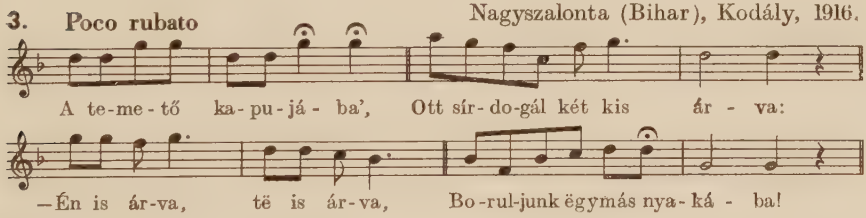
1. Őriszentpéter (Vas), Vikár, 1910.



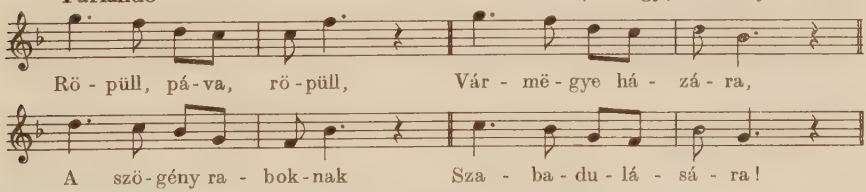
2. Felsőiregh (Tolna), Bartók, 1907.



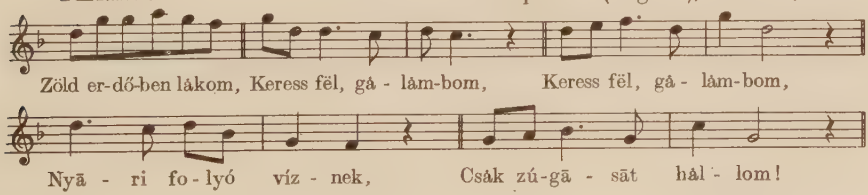
3. **Poco rubato** Nagyszalonta (Bihar), Kodály, 1916.



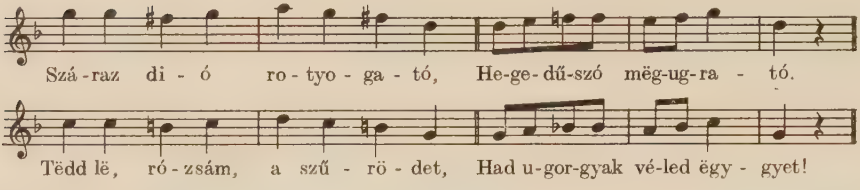
4. **Parlando** Surd (Somogy), Seemayer, 1935.



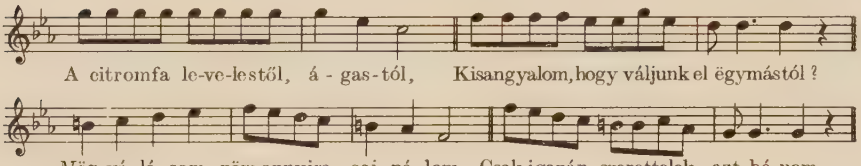
5. **Parlando** Utaspuszta (Nógrád), Szabóné, 1956.



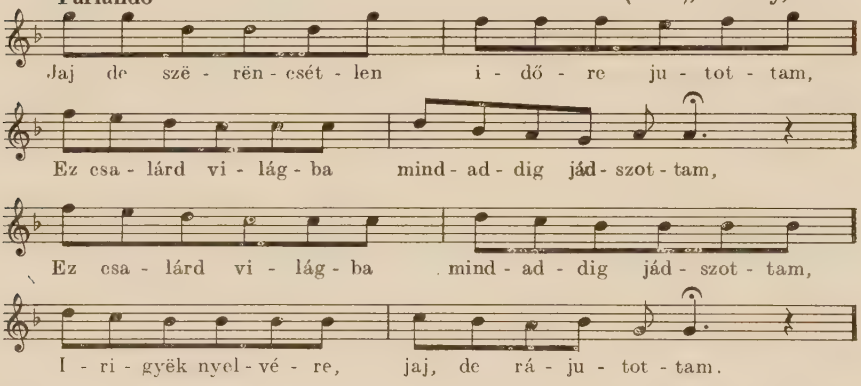
6. Karád (Somogy), Vikár László, 1952.



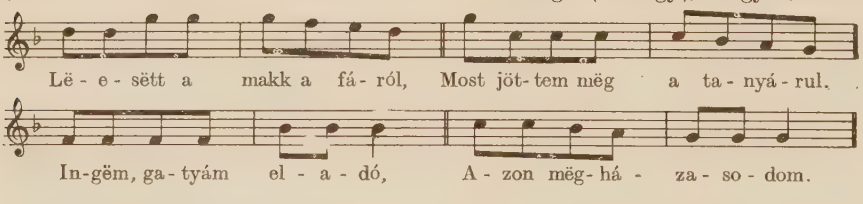
7. Istensegíts (Bukovina), Kodály, 1914.


A citromfa le-ve-lestől, á-gas-tól, Kisangyalom, hogy váljunk el ëgymástól?
Mëg-vá-lá-som nëm annyira saj-ná-lom, Csak igazán szerettelek, azt bá-nom.

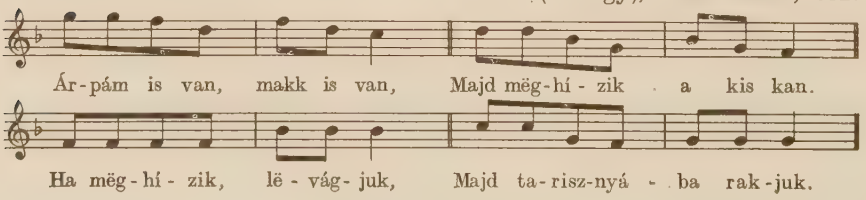
8. Parlando Lédec (Bars), Kodály, 1907.


Jaj de së-rën-csét-len i-dő-re ju-tot-tam,
Ez csa-lárd vi-lág-ba mind-ad-dig jád-szot-tam,
Ez csa-lárd vi-lág-ba mind-ad-dig jád-szot-tam,
I-ri-gyëk nyel-vé-re, jaj, de rá-ju-tot-tam.

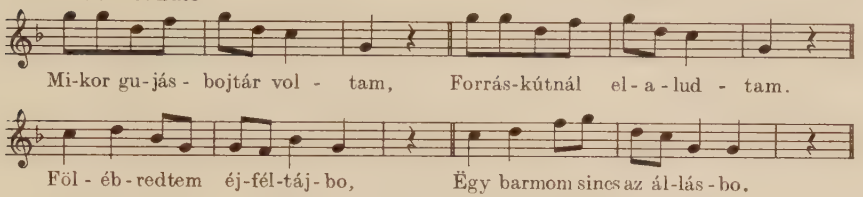
9. Csurgó (Somogy), Vargyas, 1953.



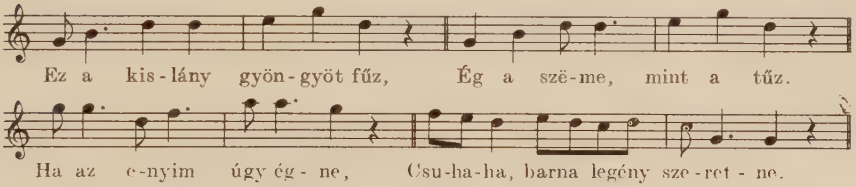
10. Karád (Somogy), Vikár László, 1952.



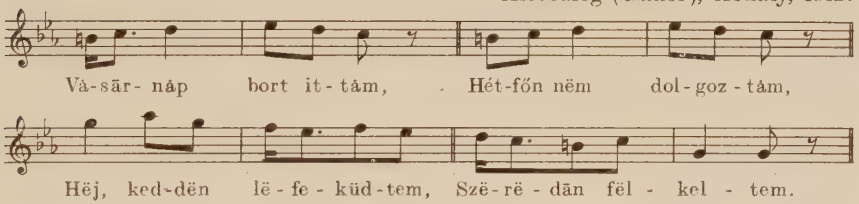
11. **Poco rubato** Beleg (Somogy), Kiss, 1959.



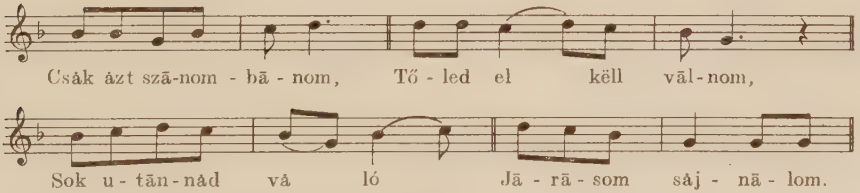
12. Tura (Pest), Bartók, 1906.



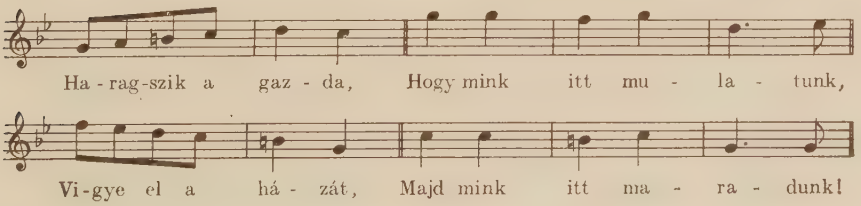
13. Alsóbalog (Gömör), Kodály, 1912.



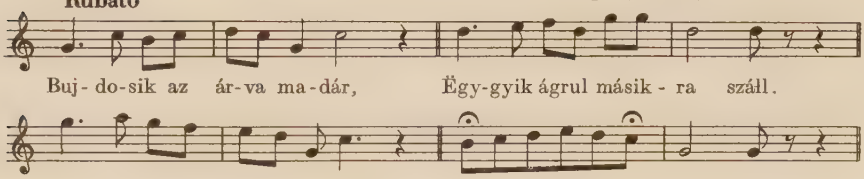
14. **Poco rubato** Bodok (Nyitra), Kodály, 1906.



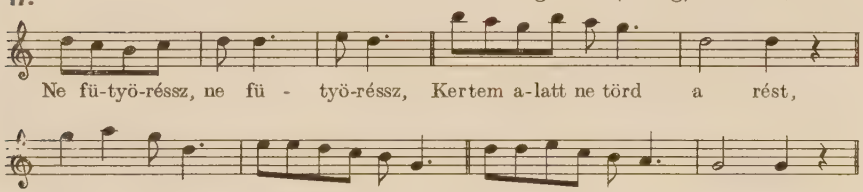
15. Tarján (Komárom), Kodály, 1921.



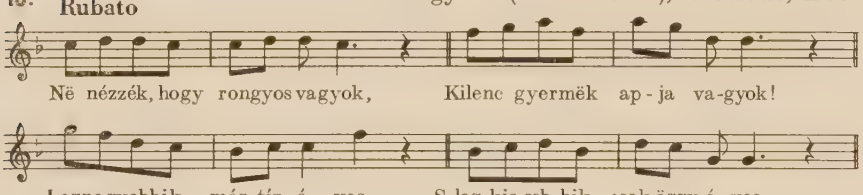
16. **Rubato** Tiszacsege (Hajdú), Pátria lemez



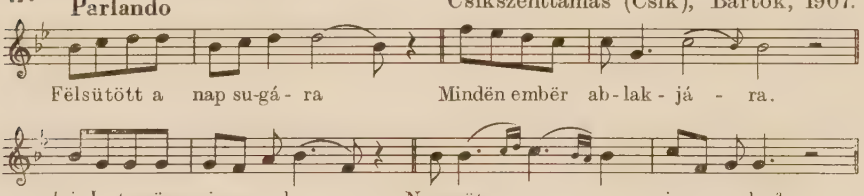
17. Beregszász (Bereg), Pálóczi, 1943.



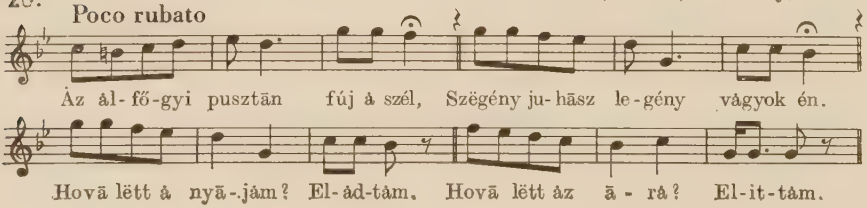
18. **Rubato** Magyaró (Maros-Torda), Paulovics, 1960.



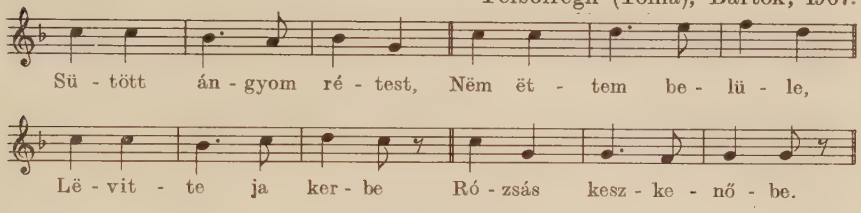
19. **Parlando** Csíkszenttamás (Csík), Bartók, 1907.



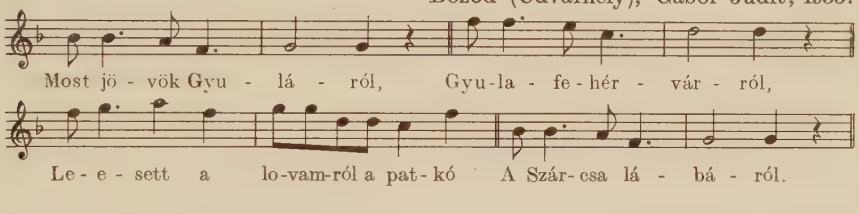
20. **Poco rubato** Szalóc (Gömör), Kodály, 1914.



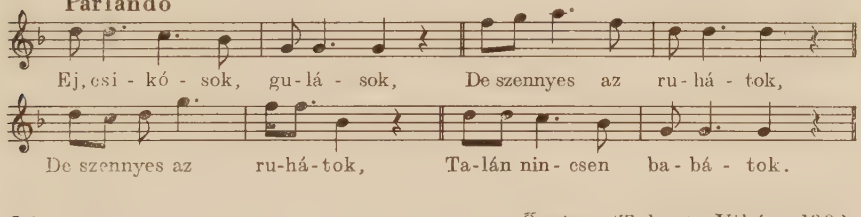
21. Felsőiregh (Tolna), Bartók, 1907.



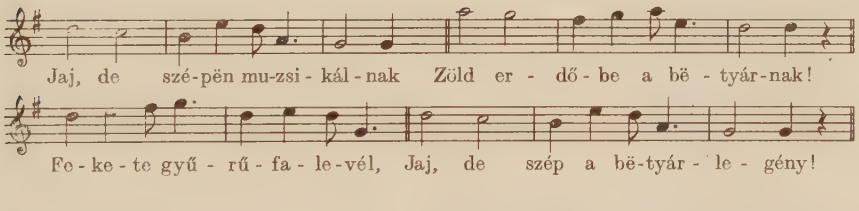
22. Bözöd (Udvarhely), Gábor Judit, 1955.



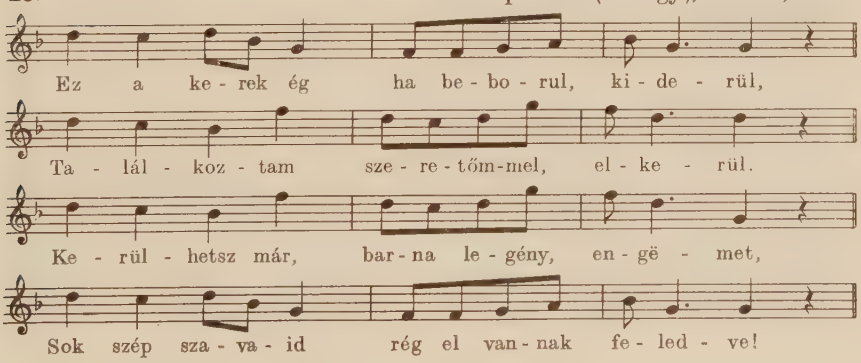
23. Parlando Berzence (Somogy), Seemayer, 1933.



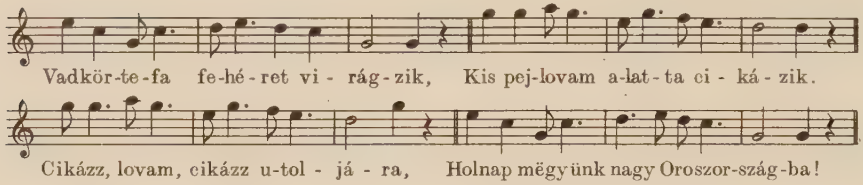
24. Őcsény (Tolna), Vikár, 1902.



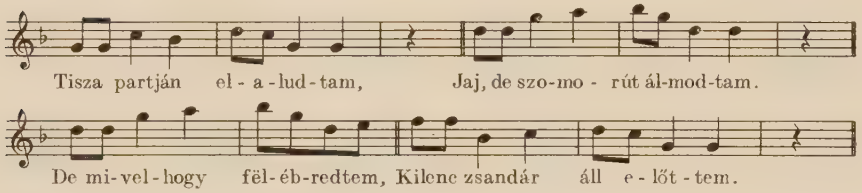
25. Pödöri puszta (Somogy), Olsvai, 1957.


Ez a ke - rek ég ha be - bo - rul, ki - de - rül,
Ta - lál - koz - tam sze - re - tőm-mel, el - ke - rül.
Ke - rül - hetsz már, bar-na le - gény, en - gë - met,
Sok szép sza - va - id rég el van-nak fe - led - ve!

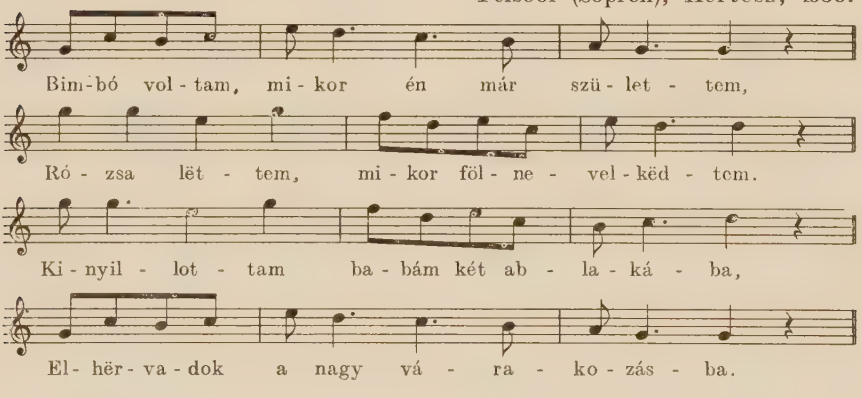
26. Kassa (Abauj), Kodály, 1916.


Vadkör-te-fa fe-hé-ret vi-rág-zik, Kis pej-lovam a-lat-ta ci-ká-zik.
Cikázz, lovam, cikázz u-tol-já-ra, Holnap mëgyünk nagy Oroszor-szág-ba!

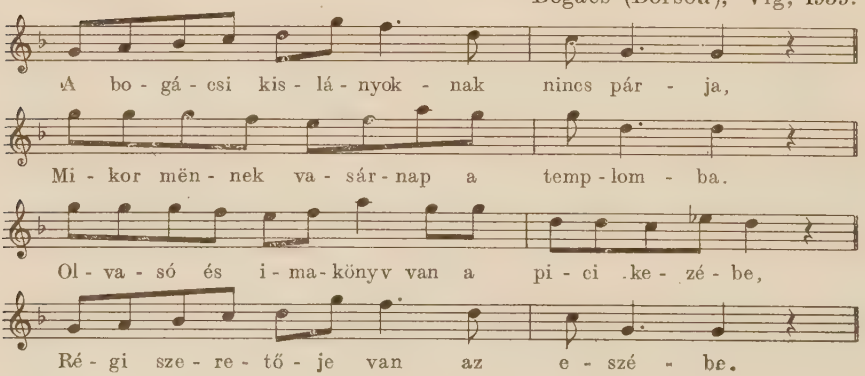
27. Berzence (Somogy), Seemayer, 1935.



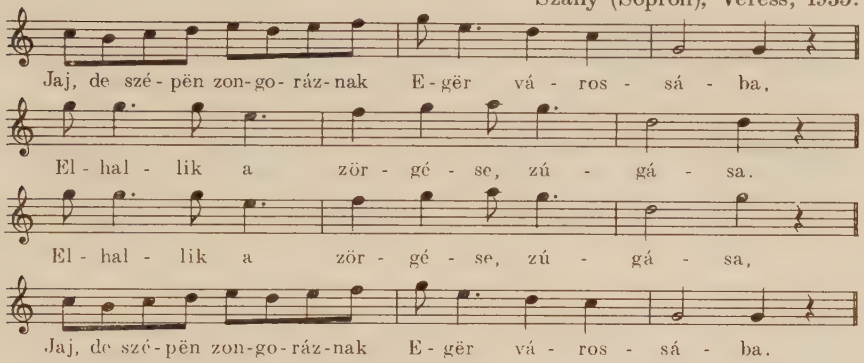
28. Felsőőr (Sopron), Kertész, 1958.


Bim-bó vol-tam, mi-kor én már szü-let-tem,
Ró-zsa lët-tem, mi-kor föl-ne-vel-këd-tem.
Ki-nyil-lot-tam ba-bám két ab-la-ká-ba,
El-hër-va-dok a nagy vá-ra-ko-zás-ba.

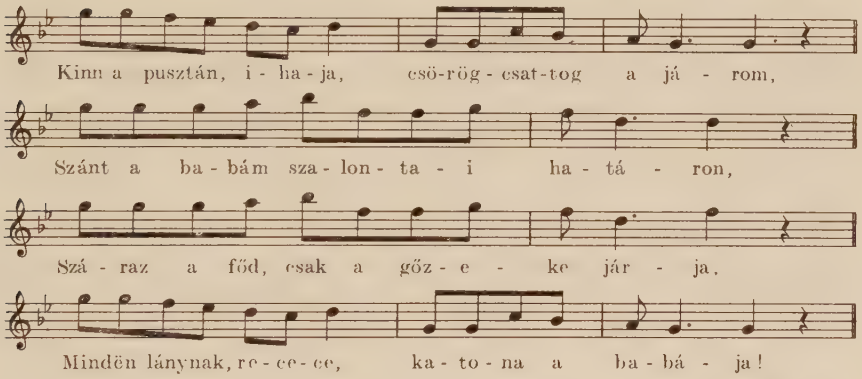
29. Bogács (Borsod), Víg, 1959.


A bo-gá-csi kis-lá-nyok-nak nincs pár-ja,
Mi-kor mën-nek va-sár-nap a temp-lom-ba.
Ol-va-só és i-ma-könyv van a pi-ci ke-zé-be,
Ré-gi sze-re-tő-je van az e-szé-be.

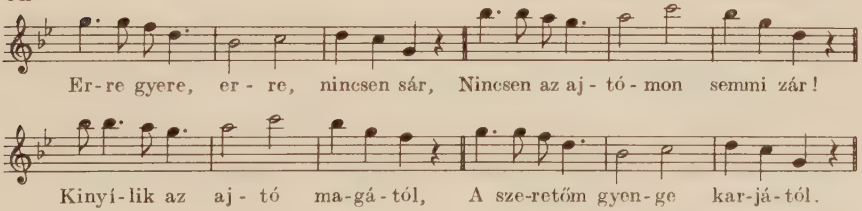
30. Szany (Sopron), Veress, 1935.


Jaj, de szé-pën zon-go-ráz-nak E-gër vá-ros-sá-ba,
El-hal-lik a zör-gé-se, zú-gá-sa.
El-hal-lik a zör-gé-se, zú-gá-sa,
Jaj, de szé-pën zon-go-ráz-nak E-gër vá-ros-sá-ba.

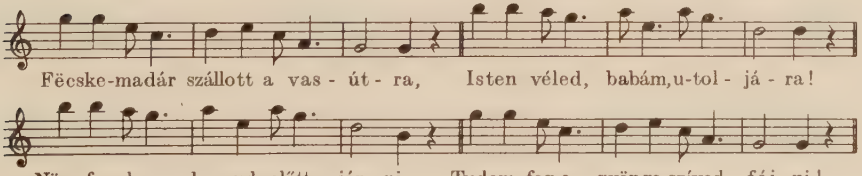
31. Nagyszalonta (Bihar), Kodály, 1916.


Kint a pusztán, i-ha-ja, csö-rög-csat-tog a já-rom,
Szánt a ba-bám sza-lon-ta-i ha-tá-ron,
Szá-raz a főd, csak a gőz-e-ke jár-ja.
Mindën lánynak, re-ce-ce, ka-to-na a ba-bá-ja!

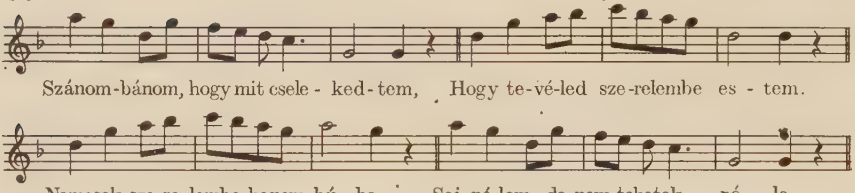
32. Karcsa (Zemplén), Rajeczky, 1958.



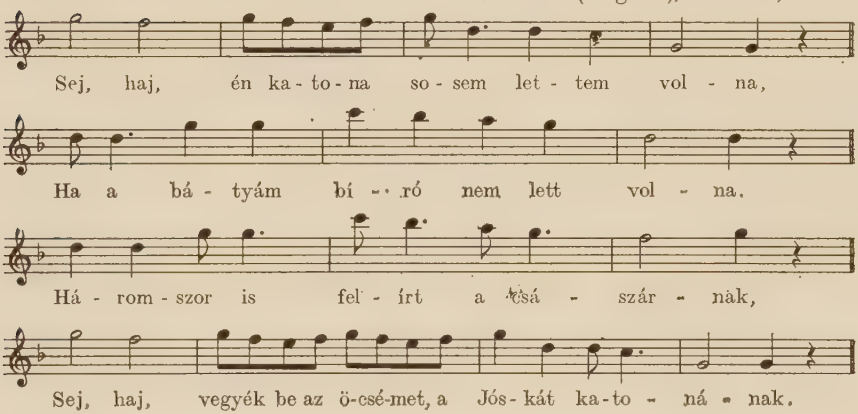
33. Kassa (Abaúj), Kodály, 1916.


Fëcske-madár szállott a vas-út-ra, Isten véled, babám,u-tol-já-ra!
Nëm fogok a ka-pud előtt jár-ni, Tudom,fog a gyënge szíved fáj-ni!

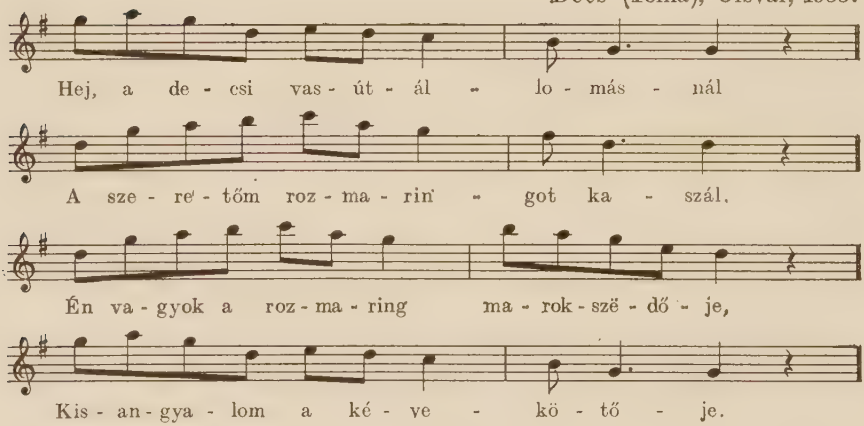
34. Kide (Kolozs), Járdányi, 1941.


Szánom-bánom, hogy mit csele - ked - tem, Hogy te-vé-led sze-relembe es - tem.
Nemcsak sze-re-lembe, hanem bú - ba, Saj-ná-lom, de nem tehetek ró - la.

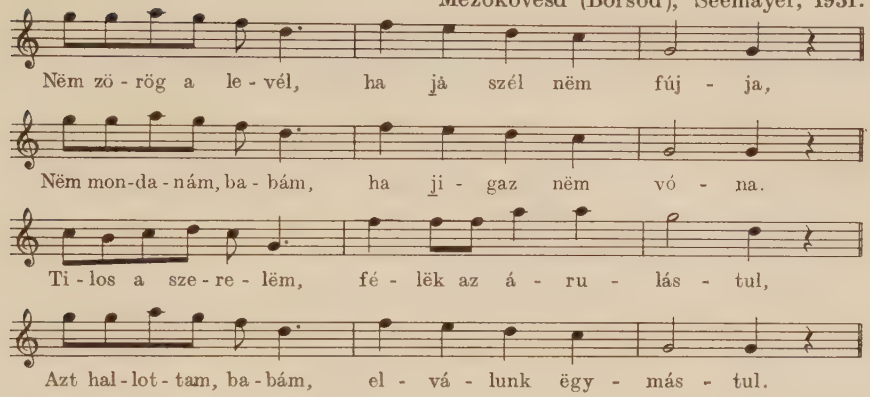
35. Etes (Nógrád), Jaksich, 1934.


Sej, haj, én ka - to - na so - sem let - tem vol - na,
Ha a bá - tyám bí - ró nem lett vol - na.
Há - rom - szor is fel - írt a csá - szár - nàk,
Sej, haj, vegyék be az ö-csé-met, a Jós-kát ka-to - ná - nak.

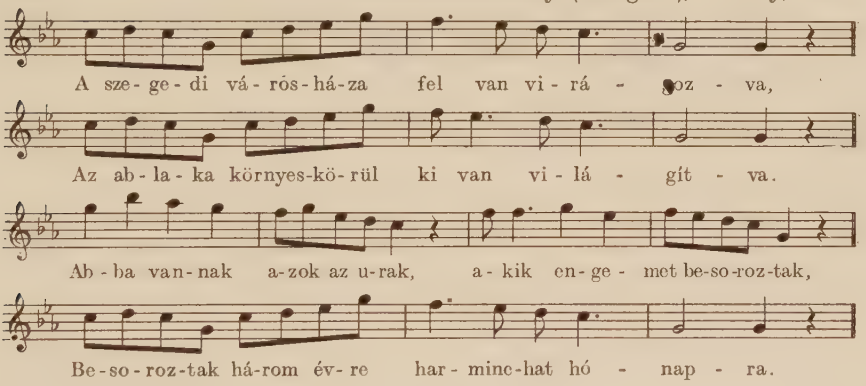
36. Decs (Tolna), Olsvai, 1955.


Hej, a de - csi vas - út - ál - lo - más - nál
A sze - re - tőm roz - ma - rin' - got ka - szál.
Én va - gyok a roz - ma - ring ma - rok - szë - dő - je,
Kis - an - gya - lom a ké - ve - kö - tő - je.

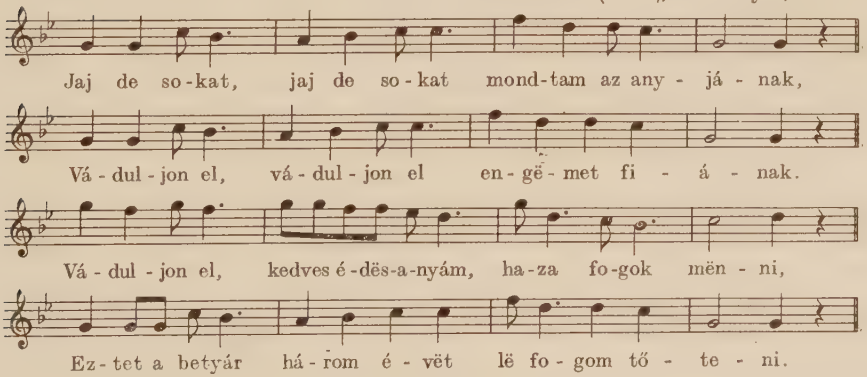
37. Mezőkövesd (Borsod), Seemayer, 1931.


Nëm zö - rög a le - vél, ha já szél nëm fúj - ja,
Nëm mon-da-nám, ba - bám, ha ji - gaz nëm vó - na.
Ti - los a sze - re - lëm, fé - lëk az á - ru - lás - tul,
Azt hal-lot-tam, ba-bám, el - vá - lunk ëgy - más - tul.

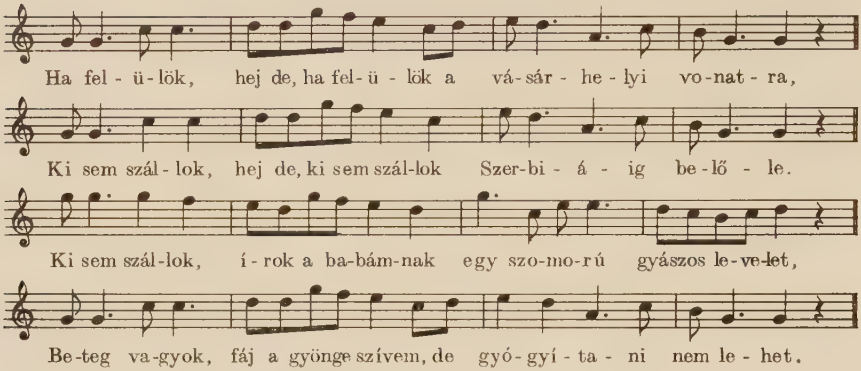
38. Hódmezővásárhely (Csongrád), Péczely, 1934.


A sze-ge-di vá-rós-há-za fel van vi-rá - goz - va,
Az ab-la-ka környes-kö-rül ki van vi-lá - gít - va.
Ab-ba van-nak a-zok az u-rak, a-kik en-ge - met be-so-roz-tak,
Be-so-roz-tak há-rom év-re har-minc-hat hó - nap - ra.

39. Murakeresztúr (Zala), Seemayer, 1932.


Jaj de so-kat, jaj de so-kat mond-tam az any - já - nak,
Vá-dul-jon el, vá-dul-jon el en-gë-met fi - á - nak.
Vá-dul-jon el, kedves é-dës-a-nyám, ha-za fo-gok mën - ni,
Ez-tet a betyár há-rom é - vët lë fo-gom tő - te - ni.

40. Marosvásárhely (Maros-Torda), Bartók, 1916.


Ha fel-ü-lök, hej de, ha fel-ü-lök a vá-sár-he-lyi vo-nat-ra,
Ki sem szál-lok, hej de, ki sem szál-lok Szer-bi-á-ig be-lő-le.
Ki sem szál-lok, í-rok a ba-bám-nak egy szo-mo-rú gyászos le-ve-let,
Be-teg va-gyok, fáj a gyönge szívem, de gyó-gyí-ta-ni nem le-het.

Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Musik

von

P. Szőke

Dem Andenken Béla Bartóks, der auch Vogelstimmen sammelte und sie in seinem III. Klavierkonzert in menschliche Höhen erhob.

1. Der bisherige Stand der Vogelstimmenforschung

Die Erforschung der Vogelstimmen war lange - auch in internationaler Hinsicht — lediglich die Herzenssache einzelner Ornithologen, einzelner Musikologen bzw. einzelner Vogelliebhaber. Die Stimmenerzeugung der Vögel war früher nie Gegenstand ständiger wissenschaftlicher Forschung; darum erreichte die Vogelstimmenforschung nicht das Niveau und den Rang einer selbständigen Disziplin und ihre Bedeutung wurde selbst innerhalb der Ornithologie lange nicht deutlich genug erkannt.

Der Hauptgrund dafür ist darin zu suchen, daß dieses Forschungsgebiet einerseits von den Fragen der Produktion etwas abliegt,[1] andererseits seine theoretische Bedeutung sich früher nicht entfalten konnte, weil die technischen Voraussetzungen zur Forschungsarbeit nicht gegeben waren, und unter den gegebenen gesellschaftlich-geschichtlichen Verhältnissen die Voraussetzungen zur vielseitigen Ausarbeitung der theoretischen Grundlagen und der allgemeinen Methode der Vogelstimmenforschung nicht zustande kommen konnten.

Trotzdem gab es seit Cuvier bis heute viele Fachleute, die sich längere Zeit mit den ornithologischen, akustischen, oder auch musikalischen Beziehungen des Vogelgesanges befaßten oder Vogelstimmen sammelten.[2] Selbstredend konnten sie das Wesentliche der Vogelstim-

[1] In letzter Zeit hat man in Amerika, Frankreich und Westdeutschland beachtliche Experimente durchgeführt, um schädliche Vogelschwärme von Obstgärten und Pflanzungen dadurch zu vertreiben bzw. fernzuhalten, daß man von Tonband Warnrufe der Vögel abspielte.

[2] Einige Arbeiten aus der großen Fachliteratur über die Vogelstimmen:
Gardiner, W.: *The Music of Nature* (1832).
Voigt, A.: *Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen* (1894 u. 1950).
Schmith, C.—Stadler, H.:
a) *Über die Tonhöhe der Vogelstimmen.*
b) *Studien über Vogelstimmen.*
c) *Der Amselgesang und seine Beziehungen zu unserer Musik* (1913).
Hoffmann, B.: *Die verschiedenen Methoden der Darstellung von Vogelstimmen* (1917).

men, ihr inneres — musikalisches — Wesen, die biomusikologischen Gesetzmäßigkeiten ihrer Entstehung und Entwicklung nicht erschließen, obwohl sie einige Entdeckungen von grundlegender Bedeutung machen konnten. (So z. B. daß die Stimmbildung der Vögel prinzipiell mit der der Tonbildung natürlicher Blasinstrumente identisch ist.)

Die Vogelstimmenforschung war vor dem Aufkommen des Tonbandgeräts im allgemeinen dadurch gekennzeichnet, daß sogar namhafte Ornithologen in der Beschreibung der Stimmen einzelner Arten die Methode verfolgten, die vom Volk bei seiner Naturbeobachtung erfunden wurde: die Methode der Imitation durch Silben. Die Kohlmeise spricht z. B. für deutsche Ohren so: »zi-zi-pe«, die Goldammer aber so: »zi-zi-zi-zi-zi-zi-sä« usw. Die schwäbischen (ungarndeutschen) Vogelfänger der Ofner Gegend — in Ungarn war der Vogelfang besonders unter den Ungarndeutschen beliebt — hörten aus den verschiedenen Motivtypen des Buchfinken folgende Silbenverbindungen heraus: »Holzipier«, »Wiwlizier« usw.

Es erübrigt sich darauf hinzuweisen, daß diese onomatopoetische Umschreibung der Vogelstimmen wohl bestimmte besondere Merkmale der Stimmenerzeugung einzelner Arten wiedergeben kann, nichtsdestoweniger nur ein subjektives und auch ein wissenschaftlich unzulängliches Verfahren ist, weil es gerade die Tonhöhenverhältnisse und deren

---

Heinroth, O.: *Lautäußerungen der Vögel* (1924).
Stadler, H.: *Die Formen des Vogelrufs* (1920).
Stadler, H.: *Die Vogelstimmenforschung als Wissenschaft* (1926).
Stadler, H.: *Der Vogel kann transponieren* (1934).
Stadler, H.—Stumpf, P.: *Elektrophonographische Aufnahmen von Vogelstimmen* (1932).
Rüppel, W.: *Physiologie und Akustik der Vogelstimme* (1933).
Saunders, A. A.: *A guide of bird songs* (1935—51).
North, M. E. W.: *Transcribing bird song* (1950).
Poulsen, H.: *Inheritance and learning in the song of the Chaffinch* (Fringilla coelebs L.) (1951).
Tiessen, H.: *Musik der Natur* (1953).
Hartshorne, Ch.: *The relation of bird song to music* (1958).
Thorpe, W. H.: *The learning of song patterns by birds, with special reference to the song of the Chaffinch* (1958).
North, M.—Simms, E.: *The Sound Guide to British Birds* (1957). Aufnahmen von Stimmen 195 verschiedener Vogelarten (auf Platten).
Marler, P.: *Variation in the song of the Chaffinch* (1952). *The voice of the Chaffinch and its function as a language* (1956).
Marler, P.—Isaac, D.: *Physical analysis of a simple bird song as exemplified by the Chipping Sparrow* (1960).
Marler, P.—Isaac, D.: *Song Variations in a Population of Brown Towhees.* (1960).

(Die Vogelstimmenliteratur ist jedoch viel größer, sie unterscheidet sich aber im ganzen hinsichtlich der Grundprinzipien, der allgemeinen und fachwissenschaftlichen Methode, wie auch der Ergebnisse von unserer Vogelstimmenforschung.)

Abwechslungen, d. h. das am tiefsten liegende »musikalische« Wesen jeglicher Vogelstimme unaufgeklärt läßt.

Beobachter von musikalischem Interesse und musikalischer Bildung sind der Wirklichkeit zwar näher gekommen, doch wurden sie einerseits durch die früher unüberwindlichen technischen Schwierigkeiten des Sammelns und der Bearbeitung, andererseits — gegen ihren Willen — durch die verhältnismäßige Ungeklärtheit der prinzipiellen Grundlagen und der allgemeinen Methode der grundlegenden musikwissenschaftlichen Forschungen daran gehindert, bis zum Wesentlichen vorzudringen, das hinter den Erscheinungen verborgen liegt. Ja sogar die genaue und zuverlässige Wahrnehmung der Erscheinungen war für sie nicht möglich. So erging es auch den neueren Forschern, wie z. B. dem Finnen Sotavalta,[3] der den längere Zeit beobachteten Gesang des Sprossers (Luscinia luscinia) zwar in Noten niederschrieb, aber, statt ein Magnetophon anzuwenden, sich bloß auf sein absolutes Gehör beruft. Und so erging es aus ähnlichen Gründen auch unserem Kishonti,[4] und ebenso auch uns bei unserer ersten, nur auf Grund des einfachen Gehörs erfolgten Sammlung. Unsere mehrfach verlangsamt und sorgfältig reproduzierten späteren Vogelstimmenaufnahmen überzeugten uns erst, daß die auf Grund einfachen Gehörs erhaltenen Notenbilder überaus mangelhaft, äußerst oberflächlich und meistens völlig irreführend sind. Nicht einmal unsere bisherigen Tonbandverfahren boten uns — obwohl wir um deren Verbesserung ständig bemüht sind — völlig zufriedenstellende Ergebnisse. Unsere Feststellungen sind jedoch im Vergleich zu den früheren unvergleichlich verläßlicher, wodurch sie zu richtunggebenden vorläufigen Folgerungen berechtigen.

Schließlich kann man auch die neuesten und modernsten — auf enger begrenztem Gebiet übrigens gut verwertbaren — sonographischen Analysen von Vogelstimmen, wie sie die Amerikaner und Engländer (z. B. Marler u. a.) betreiben, nicht als zufriedenstellend bezeichnen, werden doch die Sonogramme mit einer solchen geringen Bandgeschwindigkeit angefertigt, daß die einzelnen Frequenzlinien nicht neben- bzw. nacheinander, sondern übereinander vermerkt werden. Dies ergibt nur musikalisch in Details unanalysierbare charakteristische Flecken, wir aber brauchen deutliche Melodiekurven.

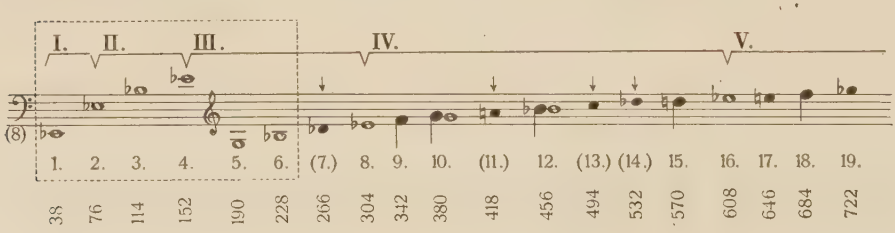
[3] Sotavalta, O.: *Analysis of the Song of two Sprosser Nightingales.* Annales Zoologici Societatis Zoologicae Botanicae Fennicae »Vanano«, Helsinki (1956), Tom. 17. No. 4.

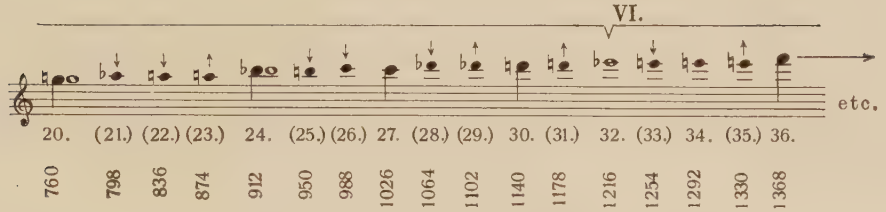
[4] Kishonti, B.: *Naturwissenschaftliche Grundlagen der Pentatonik in der Musik.* Magyar Kórus, Budapest (1939).

2. Die Verbindung einer neuen Untersuchungsmethode mit den musikwissenschaftlichen Ansprüchen eröffnet neue Perspektiven

Untersuchungen über die Entstehung und »innere« Entwicklung der menschlichen Melodik bekräftigten bereits vor unseren Versuchen auf dem Gebiet der Vogelstimmenforschung die übrigens allgemein bekannte Tatsache, daß die grundlegenden Intervalle (d. h. die Grundlagen des Intervallsystems) der vokalen Tonsysteme verschiedener Volksmusiken im physischen Sinne identisch sind: in jeder gesungenen Volksmusik kommt im allgemeinen dieselbe Oktave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz vor. Wenn aber dem so ist, muß diese weitgehende Identität (von verhältnismäßig zufälligen, außergewöhnlichen Umständen abgesehen) gesetzmäßig sein und ihr Ursprung ist außerhalb der einzelnen Volksmusiken zu suchen. Dieser Gedanke enthält nichts Neues, da die Vertreter der Musikwissenschaft darin schon längst einig sind — wenn auch einzelne dies in der Praxis ihrer Forschungen zeitweilig vergessen —, daß die letzte Quelle der »Materie« der Musik und die einheitliche Grundlage ihres Intervallen-Maßsystems auf der ganzen Welt die Erscheinung der physischen Obertonreihe, d. h. ein eigenartiges Bewegungsgesetz der Materie, ist. Bekanntlich kann eine entsprechende Materie, unter entsprechenden Verhältnissen in gleichmäßige Schwingbewegung versetzt, sowohl in seiner gesamten Masse wie in seinen Bruchteilen schwingen. In diesem Fall (z. B. wenn die in natürlichen Blasinstrumenten oder in der Luftröhre von Vögeln befindliche Luftsäule in Schwingung gerät) können folgende objektive Schwingungsverhältnisse und subjektive Intervall-Empfindungen zustande kommen (das Kontra-Es als Grundton angenommen):

Reihe der physischen Obertöne: *Abb. Nr. 1*





Unter der Obertonreihe sind in der unteren Zeile die absoluten Schwingungszahlen der Luftsäule (Frequenz per sec.) angegeben, in der oberen Zeile stehen die relativen Zahlen dieser absoluten Schwingungszahlen, die zugleich Ordnungszahlen der nacheinander folgenden Obertöne sind. Wir gehen in unserem Beispiel vom »Kontra-Es« aus, damit wir die — für unsere Ohren »rein«[5] klingenden — Obertöne Nr. 9, 10, 12, 15, ferner 18, 20, 24, 27, 30 und 36 des IV., V. und VI. Oktavbereiches der Obertonreihe beim ersten Anblick mit der Pentatonik der — in der ungarischen Volksmusikkunde gewöhnlich auf den Schlußton g^1 transponierten — mollartigen Volkslieder, die Obertöne Nr. 10 und 20 aber in dieser Beziehung mit dem üblichen Schlußton g^1 identifizieren können. (Übrigens hat sich die Methode des Transponierens auf das gemeinsame g^1 als überholt erwiesen.)

Das bekannte Gesetz der Obertöne wurde hier aus dem Grunde angeführt, weil Analysen der auf Tonband aufgenommenen Vogelstimmen beweisen — und zu dieser Erkenntnis kann man nicht auf dem Wege des einfachen Gehörs gelangen —, daß *die Vögel auf den niederen Stufen der Entwicklung ihrer Tonerzeugung unmittelbar die Reihe physischer Obertöne erklingen lassen und kein anderes Tonsystem ertönen lassen können, da ihre Luftröhre ein lebendiges, natürliches Blasinstrument ist.* Das ist das Grundgesetz, worauf unsere gesamte Vogelstimmenforschung aufgebaut ist. Im folgenden soll diese Tatsache an Hand schriftlicher Notenbilder einzelner Vogelstimmen veranschaulicht werden (Abb. Nr. 2, 4, 9, 12).

Auf den höheren Stufen der Philogenese der Vogelstimme weicht aber das Gesetz der unmittelbaren Verwirklichung der Obertonreihe — auf Grund unserer Beobachtungen — stufenweise einer neuen Gesetzmäßigkeit. Diese besteht im wesentlichen darin, daß im Gehirn des

[5] Die kleinen Pfeile über den einzelnen Obertönen weisen darauf hin, daß die so bezeichneten Töne etwas höher oder tiefer sind als die entsprechenden Töne der menschlichen Chromatik. Folglich klingen sie für uns »falsch«, obwohl ihre Frequenzen regelmäßig sind.

Vogels nervenphysiologische Reflextranspositionen (Transpositionen von Nervenverbindungen, musikologisch ausgedrückt: Intervall- und Motivparallelen) ausgearbeitet werden. Demnach führte die Philogenese der Vogelstimme von dem »sich verengenden« Tonsystem der physischen Obertöne zu Intervallsystemen menschlicher Prägung. (Im weiteren werden wir dies an Beispielen von Vogelmelodien zeigen.)

Auch unser bisher aufgenommenes Vogelstimmenmaterial zeigt in überzeugender Weise diese Gesetzmäßigkeiten. Ihr hinlänglicher Beweis wird freilich erst nach erfolgten weiteren Sammelarbeiten und vielen wissenschaftlichen Analysen erbracht werden können.

Sicher ist die Vogelstimme — von ihren vormusikalischen Reliktzuständen abgesehen — »Musik« im wahren Sinne des Wortes (wenn auch *nicht Kunst*) und — wie wir des weiteren sehen werden — die Entwicklung ihres musikalischen Charakters übertrifft unsere bisherigen Vorstellungen.

Wenn sie aber »Musik« ist, so hat ihre Untersuchung mit musikwissenschaftlichen Ansprüchen und Mitteln zu erfolgen. Ihr Wesen bestimmt auch die fachwissenschaftliche — und theoretische — Methode, die bei ihrer Untersuchung anzuwenden ist.

Diese Erkenntnis zeigt uns die bisher ungeahnten Perspektiven der ornithomusikologischen Forschung, Perspektiven, die zu erreichen sind, was die Forscher selbstverständlich vor keine leichten Aufgaben stellt. Das haben wir während der Arbeit im Wechselspiel von Enttäuschungen und Freuden allmählich erkannt. Die Schwierigkeiten sind vornehmlich technischer (elektroakustischer) Art, also weniger musikwissenschaftlich bedingt und ergeben sich aus der Eigenart der Vogelstimme.

Die Übereinstimmung der Quart- oder Terzintervalle des *Kuckucks* oder der *Kohlmeise* mit den menschlichen Quart- oder Terzintervallen läßt sich in den meisten Fällen leicht feststellen: man braucht hierzu kein Instrument, nur Ohren. Es gibt aber keinen Menschen, der z. B. im Gesang der *Feldlerche* (Alauda arvensis) die Intervalle unterscheiden könnte, da dieser Vogel nach unseren Versuchsmessungen auch 100—130 Töne in der Sekunde produziert. Es war für uns eine große Überraschung, als wir die Tonaufnahme dieser Vogelstimme in 16fach verlangsamter Wiedergabe zum erstenmal hörten, denn wir wurden Ohrenzeugen dessen, daß auch dieser überaus rasche Vogelgesang sich in einem gebundenen musikalischen Tonsystem bewegt. Und selbst in dieser »Vergrößerung« ist er noch immer nicht langsam genug, um in allen Einzelheiten aufgezeichnet zu werden. Dazu muß die Verlangsamung der Wiedergabe doppelt so groß, d. h. 32mal langsamer als das ursprüngliche Tempo

sein. Wir haben auch dies versucht und dadurch einen noch tieferen Einblick in den »Mikrokosmos« der Vogelmusik gewonnen. An diesem Punkt machen sich indessen die noch zu lösenden technischen Fragen stark bemerkbar. Seither sind wir im Besitz besserer technischer Einrichtungen und hoffen daher, daß wir auch den Gesang der *Feldlerche* meistern, d. h. davon verläßlich notierbare Verlangsamungen machen können.

Vom Gesang anderer — langsamer, aber immer noch sehr rasch singender — Vogelarten haben wir zufriedenstellende Aufnahmen gemacht, deren Analyse uns ebenfalls davon überzeugt hat, daß der Vogelgesang durchaus Musik ist.

Dieses technische Verfahren, nämlich die Anwendung derart großer Verlangsamungen — ist eine neue Methode; wir sind erst nach und nach darauf gekommen, sie anzuwenden. Damit aber gelang es uns, eine Bresche in die Wand zu schlagen, die uns von einer unbekannten Welt trennt. Die Aufgabe aber ist, in diese Welt einzudringen, dieses eigentümliche »musikalische« Gebiet der biologischen Existenz und Entwicklung mit den Mitteln der Wissenschaft für den Menschen zu erobern.

Wir haben bisher (1958) in einigen hundert Fällen die Tongebung von etwa fünfzig Vogelarten auf Tonband (vorwiegend mit einer Geschwindigkeit von 76 cm/sec, dann 19 cm/sec und neuerdings $9^1/_2$ cm/sec) aufgenommen. Unser Grundsatz ist: die Stimme aller Arten, wie auch ein und derselben Individuen, oftmals wiederholt und mehrere Jahre hindurch aufzunehmen. Von wissenschaftlichem Standpunkt aus ist nämlich jede Vogelstimme — die »schöne«, die »häßliche«, die weniger entwickelte, die gut entwickelte, die kurze, lange, langsame und schnelle, der Schrei und der »Gesang« und sogar die musikartige und die nicht musikalische Vogelstimme — gleicherweise, ja nur gemeinsam wertvoll.

Die Vogelstimmenforschung dieser Art unterscheidet sich bereits wesentlich von jeder früheren Forschung: sie richtet ihr Augenmerk, von neuer theoretischer Grundlage ausgehend, mit neuer allgemeiner und fachwissenschaftlicher Methode, mit Hilfe der zeitgemäßen Technik sowie mit dem Anspruch, neue grundlegende Forschungen der Musikwissenschaft durchzuführen, auf das Unbekannte. Ihr wissenschaftlicher Charakter läßt sich nicht bezweifeln, sie hat ihren besonderen Gegenstand und ihren eigenen Platz unter den Wissenszweigen, zu denen sie in mehrfacher Hinsicht in gegenseitiger und produktiver Wechselbeziehung steht; sie hat und besitzt immer mehr und mehr ihre eigene Bedeutung. Dies erklärt sich konkreter aus dem Folgenden.

3. Das Tonsystem der Vögel

Solange wir die Vogelstimmen am Beginn unserer Arbeit bloß mit dem einfachen Gehör beobachteten, waren wir der irrigen Meinung, daß sie hauptsächlich die harmonischen Intervalle der physischen Obertonreihe, genauer gesagt den 3., 4., 5. und 6. Oberton erklingen lassen (s. Abb. Nr. 1) und zeitweilig durch Transposition von Intervallen auch Pentatonismen hervorbringen. Unsere frühere Meinung dürfte dadurch entstanden sein, daß »das Gesetz der kleinen Zahlen« (d. h. der Effekt einfacher Schwingungsverhältnisse) scheinbar auch hier wirksam ist: das menschliche Ohr vernimmt heute noch — ebenso wie das Gehör des Urmenschen — eher die harmonischen (»leichteren«), als die engeren (»dissonanten«) Intervalle.

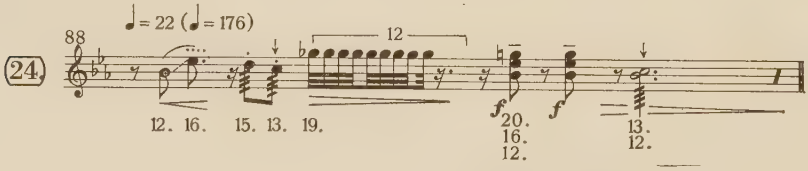
Die verlangsamte Tonbandwiedergabe scheint aber zu beweisen, daß sich die Tongebung der Vögel — im allgemeinen — nicht in den unteren Oktavbereichen der physischen Obertonreihe (I., II. und III.), sondern in ihren höheren Oktaven bewegen dürfte, zumindest auf der heute erfaßbaren Stufe der Vogelstimmenentwicklung. In diesen höheren Bereichen sind jedoch eigenartig chromatische Intervallverhältnisse vorherrschend: diese »physische« Chromatik weicht ein wenig von der Chromatik menschlich-vokaler Tonsysteme ab. Selbstverständlich entsteht hier das Tonsystem nicht auf bloß physischer, sondern auf physiologischer Ebene, darum handelt es sich auf den entwickelten Stufen der Stimmerzeugung der Vögel um die reflexmäßige, also gemeinschaftlich-physiologische Verwirklichung der physischen Obertonverhältnisse, so daß hier die physische Obertonreihe — wie beim Menschen — häufig modifiziert und umgebildet in Erscheinung tritt.

Hier wollen wir z. B. einige, dem »dichtenden« motivrepetitorischen Gesang des *Steinrötels* entnommene (aus 117 Motivwiederholungen ausgewählte) Motivvarianten betrachten:

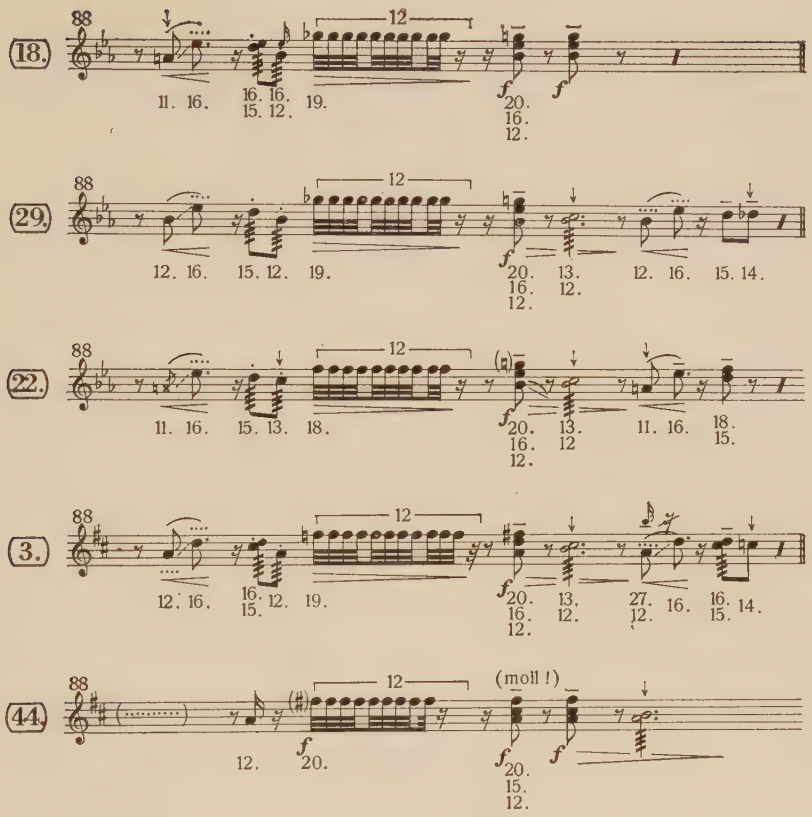
Steinrötel (Monticola saxatilis)[6] *Abb. Nr. 2*

8fach verlangsamt,

natürlicher Klang 2 Oktaven höher:



[6] Der Vogel wurde von P. Beck, Budapest XII., Vöröshadsereg útja 46. aufgezogen. Aufgenommen im Frühling 1957 (unsere erste Vogelstimmenaufnahme).



Am Tonband sind die »regelmäßig falsch« klingenden (im Notenbild mit Pfeilen bezeichneten) Töne, welche für die höheren Oktavenbereiche der Obertonreihe so bezeichnend sind, klar zu hören. Das Vorhandensein der physischen Obertonreihe ist unter unwiderlegbaren Beweis gestellt, da die charakteristischen – außerhalb der menschlichen Tonsysteme stehenden — chromatischen Töne der Reihe von Obertönen in der überwiegenden Mehrzahl der mehr als hundert zählenden Motivvarianten an bezeichnenden Stellen folgerichtig wiederkehren. Dieser Vogel singt keine Töne, die in die physische Obertonreihe nicht hineinpassen (deren Frequenzen von den Frequenzen der Obertonreihe abweichen) würden. Die Ordnungszahlen seiner Töne in der Reihe von Obertönen zeigen hinlänglich, daß dieser *Steinrötel* in seinen Motiven den Tonvorrat dem IV. und V. Oktavbereich der Reihe von Obertönen entnimmt.

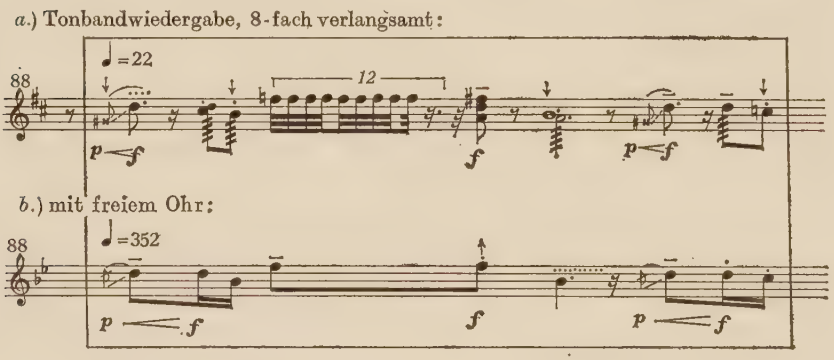
Bemerkenswert ist, daß er auch wirkliche Zwei- und Dreiklänge ertönen läßt: so die zur Interferenz führenden »Klänge« zweier benach-

barter Töne und die Quartsexte des Durakkordes (manchmal sogar auch die Sextumkehrung des Molldreiklanges, wie es auch aus dem Motiv 44 ersichtlich ist[7]). Diese Akkorde sind im Naturgesange nicht zu hören, in der verlangsamten Tonwiedergabe erklingen sie jedoch so klar und laut wie die Kraftwagenhupe. (Mehrklänge und zweistimmige Glissandi konnten wir in der Tongebung anderer Arten — *Amsel, Nachtigall, Stieglitz, Schwanengans* usw. — ebenfalls beobachten.)

Ferner scheint die Beobachtung (auch auf Grund der Beobachtung von anderen Arten) bedeutungsvoll zu sein, daß in der »Melodielinie« des Vogelgesanges — trotz dieser eigenartigen Chromatik der Obertonreihe — im allgemeinen nicht diese Chromatik vorherrschend ist, für die melodische Linie nicht die engen, sondern die größeren Schritte und blasinstrumentartigen Sprünge bezeichnend sind, weiters, daß zufolge des Gesetzes der Resonanz (und der Konsonanz) besonders die harmonischen Intervallverhältnisse (seltener akkordmäßig, eher melodisch) zur Verwirklichung gelangen.

Der Vergleich des auf dem Wege der verlangsamten Tonbandwiedergabe analysierten melodischen Inhaltes dieser typischen Motive mit den mittels einfachen Gehörs vernommenen Tonhöhenverhältnissen enthält wichtige Lehren und Hinweise:

Abb. Nr. 3



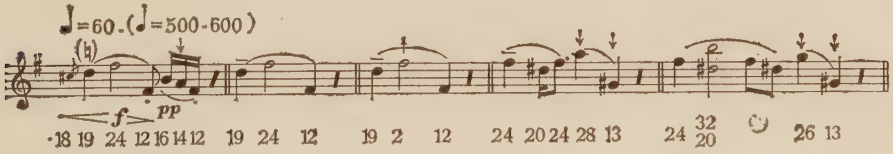
Zufolge der Geschwindigkeit (Häufigkeit der Tonimpulse) des Gesanges hat unser Gehörnervenapparat nicht Zeit genug, um den tatsächlichen Inhalt der Frequenzveränderungen bis in die kleinsten Einzelheiten

[7] B. Szabolcsi hat bemerkt, daß manchmal tief unter diesen Quartsextumkehrungen auch der Grundton des Akkordes erklingt und folglich der Vogel mitunter den Durdreiklang in vier Tönen e tönen läßt. Dieser Grundton ist offenbar eine Kombination.

aufzufassen. Demnach kann in unserem Gehirn nur ein grober und falscher Abdruck des Gehörten entstehen. Die kleine Terz d^2—f^2 des oben angeführten Motivs *a)* wird in unserem Ohr durch ein b^1 ergänzt, was den Intervallverhältnissen des Durdreiklanges entspricht, und zwar so, daß es das etwas tiefer klingende h^1 subjektiv zu b^1 »verbessert«. Der so entstandene Durdreiklang-Reflex drückt auch dem weiteren Verlauf des Motivs seinen Stempel auf: das sehr kurz dauernde fis^2 nehmen wir nur als ein falsch intoniertes f^2 wahr (ohne den daran anschließenden Akkord aufzufassen) und finden das c^2, das etwas höher als das »ordentliche, gewöhnliche« c^2 ist, zufriedenstellend. Es scheint uns, als bewegte sich das ganze Motiv im Tetrachord $b^1c^2d^2f^2$, und wir schreiben höchstens eine kleine Intonationsverwirrung auf die Rechnung des Vogels. Diese Tatsache des subjektiven Hineinhörens habe ich an Hand dieser Vogelstimme auch an gebildeten Musikern »mit Erfolg« erprobt. (In den Wäldern der Umgebung von Budapest habe ich einen ganzen Nachmittag mit dem eigenen Gehör Proben angestellt, indem ich einen gewissen Wechsel der Tonhöhe im Gesang eines rasch schlagenden Buchfinken stets als das Intervall — bald als kleine Terz, bald als große Terz, oder auch reine Quarte — hörte, welches ich mir im voraus vorgestellt hatte.)

Durch die verlangsamte Wiedergabe hat sich der Schrei des *Schwanenmännchens*, der sonst mit freiem Ohr gehört fast nur als eine wirre Masse von Geräuschen erscheint, zu einem überraschenden Notenbild aufgelöst. In der Wirklichkeit handelt es sich hier um eine im IV. und V. Oktavbereich* der Obertonreihe ausbruchartig verlaufende und im menschlichen Ohr ineinanderdringende Folge von Tönen, folglich um Intervalle, die nacheinander erklingen. Wir wollen hier die »Vergrößerung« einiger Schreie des Vogels betrachten:

Schwanenmännchen (Cygnopsis cygnoides)[8] *Abb. Nr. 4*
8fach verlangsamt,
natürlicher Klang höher:



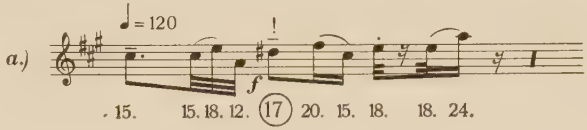
* Die Annahme dieser *hohen* Oktavbereiche der Obertonreihe bedarf selbstverständlich noch vielseitiger und konkreter bioakustischer Untersuchungen. Die Stimmerzeugung erfolgt gewiß *»nicht rein physisch.«*

[8] Aufgenommen im Budapester Tiergarten am 15. Oktober 1957.

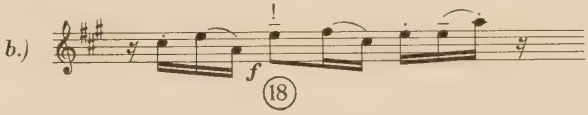
Die Tonbandanalyse des Schreies beweist demnach ebenfalls, daß die Entwicklung der Vogelstimmen vom ursprünglich anorganischen Reich der physischen Obertöne ausgegangen ist.

Diese Gesetzmäßigkeit kann manchmal — ausnahmsweise — auch mit freiem Ohr beobachtet werden. Am 17. Juni 1957 klang das immerfort wiederholte Hauptmotiv einer (im Garten der Klinik in der Szabolcsstr., Budapest) langsam singenden *Amsel* wie folgt:

Amsel (Turdus merula) *Abb. Nr. 5*
Originaltempo,
in Wirklichkeit um 2 Oktaven höher:



Am drauffolgenden Tag wiederholte derselbe Vogel sein Motiv zu meiner großen Überraschung — sozusagen »verbessert« — auf folgende Art:



Das »störende« Vorhandensein des dis^2 in der A-Dur-Struktur der Varianten vom Vortag war so klar, daß dies — als hervorstechende und seltene Erscheinung — noch am selben Tag Aufnahme in unserem Skizzenbuch fand. Um so überraschender wirkte am nächsten Tag das Erklingen des »verbesserten« Motivs. Die Ursache der Erscheinung war uns damals noch unbekannt, wir sahen in ihr lediglich die Bestätigung der Beobachtung Tiessens, wonach sich das Dreiklanggerüst des Amselgesanges manchmal »verstimmt«.

Die beiden, nur auf Grund einfachen Gehörs aufgezeichneten Motivvarianten erlauben wir uns ausnahmsweise aus dem Grunde anzuführen, da der besonders langsame Amselgesang — zumindest in seinen Hauptmotiven — auch auf diesem Wege annähernd erfaßbar ist (obwohl dies nicht ratsam ist, wir besaßen aber damals noch keine Tonbandgerät), und hauptsächlich deshalb, da die wahrgenommene Erscheinung später auch durch Tonbandaufnahmen bestätigt wurde. Die Wendung $f^2d^2c^2b^1$ der im Beispiel Nr. 12 angeführten Tonbandaufnahme zeigt auf demselben Band einigemal die (»lydisch geprägte«) Variante $e^2d^2c^2b^1$. Das heißt:

an Stelle des motivbeginnenden 24. Obertons erklingt manchmal der benachbarte 23. Oberton genau so, wie in den Varianten *a)* und *b)* der Abbildung Nr. 5. (In den Amselmotiven Nr. 12 ist auch ein anderer Fall »zufälligen« Obertonwechsels gegeben: anstatt des 20. Obertons des die Zerlegung des Dursextakkordes anstimmenden Motivs erklingt in den späteren Varianten des Motivs der 19. Oberton und verleiht damit der Sextakkordzerlegung — übergangsweise — einen mollartigen Charakter).

Als allgemeines Gesetz kann festgestellt werden — und das ist die Entdeckung, welche die Grundlage unserer weiteren Folgerungen bildet —, daß *das Tonsystem der Vögel grundlegend mit der Reihe der physischen Obertöne identisch ist und auch dann auf diese zurückgeführt werden kann, wenn die Tongebung irgendeiner Vogelart nicht mehr, als das Wiederholen eines einzigen oder einiger Intervalle ist* (z. B. die Stimme des *Kukucks*, der *Kohlmeise*). Und wir können das bereits Erwähnte hinzufügen, daß nämlich die Vögel die höheren Oktavenbereiche der physischen Obertöne benützen und in ihrem Gesange trotzdem (!) die durch kleine Zahlen ausdrückbaren Intervalle, in erster Reihe die harmonischen Tonverhältnisse (die Töne, die leicht aufeinander resonieren) hervorheben.

Die Töne 7, 11, 13, 14, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 31, 33 usw. der physischen Obertonreihe scheinen zwar im Vergleich zu den Tönen der vokalen menschlichen Tonsysteme (und unserer temperierten Chromatik) für unsere Ohren »falsch« zu sein, in Wirklichkeit sind sie jedoch im strengsten Sinne regelmäßig, da ihre Frequenzen der arithmetischen Progression von Obertönen entsprechen. Diese »regelmäßig falschen« — mit hebenden oder senkenden Pfeilchen versehenen — Töne können wir im Laufe der stark verlangsamten Tonwiedergabe zuweilen ohne Instrument bestimmen, manchmal haben wir jedoch das Gefühl, daß wir uns unter diesen Tönen nicht zurechtfinden können. Wir hoffen, daß wir später — wenn wir aus größerem Tonmaterial gesammelte Erfahrungen besitzen und in der Lage sein werden, insbesonders die Varianten der Motive einer einzigen Vogelart (und innerhalb dieser eines einzigen Individuums) oftmals aufzunehmen und miteinander zu vergleichen — mit zufriedenstellender Sicherheit das Gesetzmäßige vom Zufälligen im Vogelgesang trennen (d. h. die mit Pfeilen bezeichneten gesetzmäßigen und die tatsächlich falschen Töne unterscheiden) werden können. Unsere bisherigen Erfahrungen scheinen darauf hinzuweisen, daß es innerhalb jeder Art sowohl gute, wie auch schlechte Sänger gibt. Man kann diese Feststellung sogar auf ganze Populationen beziehen (wie dies auffällig bei den *Amseln* wahrzunehmen ist). Die verlangsamten Tonwiedergaben

machen es oft sehr sinnfällig, daß der Vogel in seinem Gesang daneben greift, falsch intoniert, oder gar in seinen gut eingeübten Motiven nicht den richtigen »hingehörenden« Oberton anbläst, wie ein ungeübter oder untalentierter Trompeter, dessen Einsatz sich anstatt des anstrengenderen 8. Obertons auf den verbotenen — weil »falschen« — 7. Oberton verirrt. Wenn man freilich in Betracht nimmt, daß das »Blasinstrument« der Vögel aus Fleisch und Knorpelringen besteht und seine Dimensionen durch ein mit Nervensträngen durchsetztes Muskelsystem bei Einwirkung kleinster innerer oder äußerer Impulse an verschiedensten Stellen und in verschiedensten Richtungen verändert werden können, so muß man jener Beständigkeit, die das Intervallsystem der Vogelstimmen und das »Verbleiben in der Tonart« bei Vögeln hochentwickelten Gesanges charakterisiert, höchste Beobachtung schenken. (Eine *Amsel* — besonders wenn man ein langsam und gut phrasierendes Exemplar findet — kann man durch Vorpfeifen des Durdreiklanges oder aber nur der großen Terz verschiedener Tonarten in zehn Minuten um den ganzen Quintenzirkel herumjagen; dieser Vogel vermag die von uns übernommene Tonart längere Zeit hindurch einzuhalten und sogar die übrigen Amseln der Umgebung übernehmen sie von ihm. Diesen Quintzirkelversuch haben wir am Tonband festgehalten. In der freien Natur kann jeder davon eine Probe machen.)

Bei Betrachtung der Probleme der notenschriftlichen Niederlegung wäre man geneigt zu glauben, daß man auf Grund der unmittelbaren instrumentalen Übertragung der genauen Schwingungszahlen des Vogelgesanges und deren Änderungen in Form einer Tonkurve (eines Grafikons) am genauesten feststellen könnte, was der Vogel »tatsächlich« singt. »Tatsächlich« aber hat hier einen relativen Sinn.

Dies kann an Hand eines Beispieles besser erklärt werden. Könnte man mittels eines »Melodieschreibgerätes« oder eines Oszillographs von großer Geschwindigkeit z. B. einen durch denselben Sänger wiederholten Vortrag eines Volksliedes mit genauen Schwingungszahlen fixieren, so erhielten wir ebensoviel verschiedene Tonkurven, sooft wir den Gesang fixierten, wenn auch der Sänger bei jeder Gelegenheit ein und dieselbe Melodie gesungen hat und wir auch immer dieselbe gehört haben. Die Tonkurve (d. h. das physisch-akustische Abbild der Melodie) wird in ihren Details »tatsächlich« stets verschieden sein, wogegen die gesungene und gehörte Melodie »tatsächlich« unverändert bleibt. Wie ist es möglich, daß »tatsächlich« in beiden Fällen die Wirklichkeit bedeutet? Nun, eben in diesem Widerspruch steckt die Relativität des Ausdruckes »tatsächlich«. Die Erklärung dieser Erscheinung ist die: unser innerer

Gehörapparat (das zentrale Nervensystem) hört die Schwingungen »im Band«, d. h., er nimmt die nahe aneinander liegenden, doch verschiedenen Schwingungsquantitäten generalisiert auf und hört sie unter gewissen Differenzgrenzen als identische Schwingungen. Wir hören sogar die Obertöne der einzelnen Töne nicht in ihrer besonderen Eigenart, sondern vernehmen ihre Wirkung bloß als Färbung des Grundtones. Was von unserem Hörapparat aufgenommen wird, ist die *biologische (physiologische) Wirklichkeit* der Melodie. Diese überhaupt ermöglicht erst das Musizieren für den Menschen. Wenn wir die feinsten Änderungen der Frequenzen in der Singstimme hören würden, wie sie vom Oszillographen »gehört« werden, so bestünde das Volkslied überhaupt nicht mehr: es zerfiele in die kleinsten physischen Komponenten und verlöre hierdurch seine biologische Existenz, da es auf seine *physisch-akustische Wirklichkeit* reduziert würde. Die biologisch-physiologische Wirklichkeit ist aber mehr und etwas Höheres, als die bloße physische Wirklichkeit und die biologischen Bewegungsformen der Materie können nicht mit der Gesamtheit der ihnen innewohnenden physischen Bewegungsformen gleichgestellt werden, da zwischen diesen beiden Bewegungsformen unterschiedlichen Charakters auch ein *qualitativer Unterschied* besteht. Das Instrument vermag nur, die untergeordnete (niedrigere) physische (leblose) Bewegungsform festzuhalten, und bietet – allein – keinerlei Bild von den biologischen (physiologischen) Bewegungsformen, die den eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchungen bilden.

Der Gesang des Vogels ist nicht nur ein physischer (obertonakustischer) Vorgang, der sich in der Luftröhre des Vogels abspielt, sondern auch ein nervenphysiologischer, folglich — hinsichtlich der Philogenese — auch ein biologischer (tierpsychologischer) Prozeß, der im Gehirn der Vögel auf Grund der gemeinschaftlichen Ausarbeitung verschiedener Reflexverbindungen vor sich geht. Genau so wie beim Gesang des Menschen. Auch für den Vogel ist demnach die physiologische Wirklichkeit seiner Stimme etwas völlig anderes, als ihre bloße physische Wirklichkeit. Der Unterschied kommt daher, daß der Inhalt der (menschlichen und tierischen) Empfindungen objektiv, ihre Form jedoch subjektiv ist. Dieses »Subjektive« ist freilich nicht absolut und unabhängig, sondern es ist eine, der objektiven Wirklichkeit gesetzmäßig (tatsächlich!) entsprechende, d. h. auf sie genau hinweisende und sich relativ verläßlich erweisende Widerspiegelung. Die Tatsache und Gesetzmäßigkeit dieser Widerspiegelung ist — Wirklichkeit: die unmittelbarste (weil physiologische) Wirklichkeit der Musik für den Menschen ebenso wie für den Vogel.

Diese Wirklichkeit — bzw. ihr verlangsamtes Abbild — kann für den Menschen am besten durch die Notenschrift dargestellt werden — auch wenn die Schrift im Falle der Vogelmelodik durch einige Hilfszeichen ergänzt wird —, da im Notenbild eben das biologisch (und physiologisch) Wesentliche der Musik zum Ausdruck kommt; und nicht durch bloße Oszillogramme oder Sonogramme, in welchen lediglich das physisch Wesentliche der Vogelstimme veranschaulicht wird. Es offenbaren sich uns hier also zwei verschiedene Seiten bzw. zwei verschieden tiefe und eine Einheit bildende Wesenheiten der Melodie.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, wollen wir gleich feststellen, daß wir zur Zeit bemüht sind, für unser Laboratorium der Vogelstimmenforschung Instrumente zu beschaffen, die das objektive Klangbild und die physische Struktur des Vogelgesanges anzeigen. Wir halten dieses Verfahren keineswegs für überflüssig, nur wollen wir darauf hinweisen, daß dies nur ein ergänzendes Verfahren sein kann. Hinsichtlich des Kennenlernens der lebendigen Vogelstimme ist die unmittelbare — und mit entsprechenden Methoden geführte — Untersuchung der physiologisch-biologischen Wirklichkeit der Vogelstimme entscheidend. Die Bewegungsformen der Materie dürfen miteinander nicht verwechselt werden.

Kurz: *unsere erste und wichtigste wissenschaftliche Aufgabe besteht nicht in der Erschließung des physischen Inhaltes der Tonempfindungen, sondern in der Erschließung ihrer physiologisch aufgefaßten, reproduzierbaren und darstellbaren generalisierten Formen.*

Wir wissen, daß die beiden zusammenhängen, doch sind ihre, in den Lebensäußerungen des Vogels gespielten Rollen verschieden. Die Tongebung der Vögel — diese eigenartige Ausdrucksweise — kann durch die gleichmäßig wachsende arithmetische Progression der Frequenzen der physischen Obertonreihe keineswegs unmittelbar gekennzeichnet werden. Das allgemeinste Wesen im weitesten Sinne (d. h. den biologisch-physiologischen Inhalt) dieser Ausdrucksweise vermag ausschließlich die »biologische Progression« der in der Obertonreihe aufeinanderfolgenden und sich immerfort verengenden Intervalle (das Intervallsystem) auszudrücken.

Dem könnte man entgegenhalten, daß wir die sinnlichen Wahrnehmungsformen der Vögel »von innen her« nicht so kennen können, wie die Vögel selbst, und es daher möglich ist, daß die Vögel in einem so eigenartig gegliederten Tonsystem singen, das wir aufzufassen nicht imstande sind. Darauf können wir nur antworten: wie der Mensch mit dem Menschen innerhalb eines Volkes — und auch mit anderen Völkern — durch gemeinsame Tonsysteme (bzw. durch eine geschichtlich entstandene

»musikalische Sprache«) verbunden ist, *ebenso ist die Sinneswelt von Mensch und Vogel durch ein naturgeschichtlich entstandenes, gemeinsames »Signalsystem« : durch die physische Obertonreihe verbunden*, die zwar in der Melodienwelt der Menschen wie in der der Vögel eigenartig ist und in gewisser Hinsicht auf verschiedene Art zur Grundlage der muskalischen Entwicklung wurde, im tiefsten Wesen aber identisch ist. Dies ermöglicht es, daß wir in Kenntnis der menschlichen Wahrnehmungsformen — auch auf die Kenntnisse von deren objektivem physischem Inhalt gestützt – die Formen der »musikalischen« Wahrnehmungsformen der Vogelwelt ebenfalls erschließen. Bestimmte Schwierigkeiten der Erkenntnis ergeben sich dadurch, daß die Vögel oft die Töne der physischen Obertonreihe benützen, die den höheren Oktavenbereichen angehören und infolge der genauen Transposition der Intervallstruktur von Oktavausschnitten nicht in das menschliche Tonsystem gelangten. Die Erkenntnis wird jedoch durch die Tatsache erleichtert, daß die Grundlagen dieser beiden Gebiete, trotz ihrer Verschiedenheit, identisch sind.

4. Die Stammesentwicklung der Vogelstimme

Bei keiner Vogelart kann die Tongebung ohne die annähernde Rekonstruktion des ganzen Entwicklungsganges der Vogelstimme oder zumindest ohne Erhellung und Inreihestellung der Meilensteine dieser Entwicklung verstanden werden.

Der Entwicklungsstand der Tongebung der einzelnen Arten hängt nicht nur vom Entwicklungsgrad ihrer Stimmorgane, sondern in erster Linie von der Entwicklung ihres zentralen Nervensystems ab. Die Ornithologie hat die Vogelfaune in ein System zusammengefaßt, das auf dem Prinzip der Entwicklung beruht. Auf der untersten Stufe der Systematik befinden sich die auf dem niedrigsten Grad der Entwicklung stehenden Ordnungen (innerhalb dieser die Familien, Gattungen und Arten). Verschiedene Gesichtspunkte (anatomische usw.) boten die Grundlage der Systematik, die eben nur den Entwicklungsgrad der Tongebung der Arten außer acht ließ, da die Vogelstimmenforschung bis zum heutigen Tage noch keine genügend ausführlichen Kenntnisse gezeitigt hat und erst von nun an zu einem bedeutenderen Wissenszweig zu werden beginnt. Eben deshalb wird es interessant sein, das auf Grund des Entwicklungsgrades der Tongebung aufzustellende System mit dem »offiziellen« System der Vögel zu vergleichen, das dieses Kriterium eben außer acht ließ. Die Frage ist, ob die verschieden entwickelten Formen der

Tongebung der verschiedenen Arten den ganzen Gang der Stammesentwicklung und den konstitutionellen (den gesamten biologischen) Entwicklungsstand der Vögel widerspiegeln oder nicht.

Vergleicht man die Tongebung der Wasservögel, Hühner, Raubvögel mit den Formen der Tongebung der Singvögel, so fällt der außerordentlich große Unterschied in der Entwicklung zugunsten der Singvögel sogleich auf. Da aber der Entwicklungsgrad des zentralen Nervensystems im großen den Entwicklungsgrad der Ordnungen (der Arten) widerspiegelt, der Entwicklungsstand der Tongebung aber ebenfalls hauptsächlich von der Entwicklung des zentralen Nervensystems (und vom entsprechend entwickelten äußeren tonbildenden Apparat) abhängt, können wir die Folgerung ziehen, daß *der Gang der Stammesentwicklung der Vögel auch im Entwicklungsgrad der Tongebung seinen Ausdruck findet.* Hinreichende objektive Beweise dieser Behauptung können selbstredend erst nur auf Grund von Analysen und Vergleichen eines großen und vielfältigen Stimmenmaterials erbracht werden. Doch sprechen bereits unsere bisherigen Erfahrungen (und Tonaufnahmen) dafür, daß die auf den niedrigen Stufen der Systematik stehenden *Wasservögel, Hühner, Raubvögel* usw. nur schreien (manche sind sogar völlig »stumm«), wogegen z. B. die auf der höchsten Stufe der Systematik stehenden *Finken, Drosseln* und *Lerchen* hochentwickelte musikalische Gesangformen entwickelten.

Betrachtet man die beiden Extreme der Systematik, so scheint schon dies — obwohl vorläufig nur annähernd — den Zusammenhang und die Parallelität der Stammesentwicklung von Vögeln und ihrer Stimme zu bestätigen.

Dem widerspricht keineswegs die Existenz von höherentwickelten Arten, deren Gesang dennoch unentwickelt ist (*Haussperling, Kohlmeise, Klappergrasmücke* usw.). Dieser Zustand ist als eine durch besondere Lebensbedingungen verursachte Rückständigkeit, ein Steckenbleiben im früheren Zustand (oder eine Rückbildung) der Stimmenentwicklungsgeschichte zu bezeichnen, dessen konkrete Ursachen sicherlich erklärt werden können. Das allgemeine Gesetz, wonach die Tongebung auf höheren Stufen der Stammesentwicklung der Arten notwendigerweise ebenfalls höherentwickelt ist, kann durch solche Ausnahmen, die im Vergleich zur Geltung der allgemeinen Gesetze zufällig sind, nicht widerlegt werden, besonders wenn man die bedeutende Tatsache in Betracht zieht, daß es *zwar hochentwickelte Vogelarten mit verkümmertem Gesang gibt, dagegen niedrigere (wenig entwickelte) Arten mit hochentwickeltem Gesangvermögen nicht einmal ausnahmsweise vorkommen.*

Dieser Umstand beweist, daß die Entwicklung der Tongebung von der Entwicklung des zentralen Nervensystems abhängt, des weiteren, daß das hochentwickelte zentrale Nervensystem (und im Zusammenhang damit der hohe konstitutionelle, biochemische und im Verhalten feststellbare Entwicklungsgrad der Vögel) Vorbedingung des entwickelten Gesanges ist, wogegen eine entwickelte Art der Tongebung nicht Vorbedingung der höheren Entwicklung des zentralen Nervensystems ist.

Abgesehen von den Beziehungen der Systematik ist es jedenfalls an sich (jedoch nicht für sich) eine beachtenswerte Erscheinung, daß die Tongebung der Vogelarten, die auf verschiedenen Höhen der Stammesentwicklung stehen, ebenfalls verschiedentlich entwickelt ist. *Die wichtigste Aufgabe der Vogelstimmenforschung ist die Erschließung der Stammesentwicklung (Philogenese) der Vogelstimme.* Die Lösung dieser Aufgabe erfordert eine jahrelange und auf Vollständigkeit ausgerichtete Sammelarbeit: die Errichtung eines nach Arten gruppierten und auf Grund der verlangsamten Tonbandaufnahmen in Notenschrift festgehaltenen Vogelstimmenarchivs.

Bevor wir dies aber durchführen können, wollen wir konkreter wenigstens einige bedeutendere Stufen der Stammesentwicklung der Vogelstimmen betrachten.

Die erste Stufe kann aus unserem am Tonband bisher fixierten Material durch *Habichtsrufe* charakterisiert werden. Diese Schreie haben durchaus *keinen musikalischen Charakter.* Selbst in ihrem mehrfach verlangsamten Tonbild gibt es keine quantenmäßige Tonhöhenveränderungen. Diese verlangsamten Schreie klingen etwa so, wie das Brüllen von großen Säugetieren. Demzufolge kann man diese auch nicht in Notenschrift festhalten, ihre »melodische Linie« ist ein einziges gewölbtes Glissando, das schematisch auf folgende Art dargestellt werden kann:

Habicht (Accipiter gentilis)[9]: *Abb. Nr. 6*

Das also ist der *absolut prämusikalische Zustand der Vogelstimmenentwicklung.* Einen ähnlichen Urzustand der Entwicklung bewahrt zum Beispiel das Gegacker des *Schwanenweibchens,* nur ist in diesem nicht einmal die für den Habichtschrei charakteristische Wölbung vorhanden.

[9] Aufgenommen im Budapester Tiergarten am 15. Oktober 1957.

Es besteht lediglich aus einer Folge von flachen und schwankenden Tongebungen:

Schwanengans (Cygnopsis cygnoides)[10]: *Abb. Nr. 7*

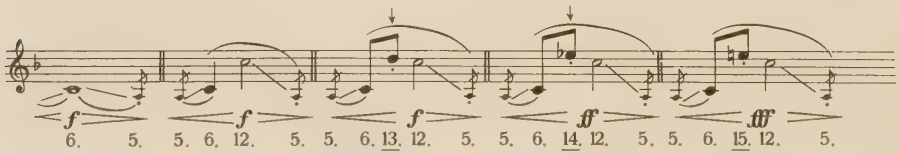
Man kann im allgemeinen feststellen, daß nicht einmal die Weibchen der höchstentwickelten Singvogelarten singen, oder daß sie — im Vergleich zu den Männchen — nur sehr unbedeutende Töne hervorbringen: die Tongebung der Weibchen ist im allgemeinen auf den niedrigsten Stufen der Stammesentwicklung steckengeblieben.

In den Schreien des *Mäusebussards* ist uns die Musik »in statu nascendi« aufbewahrt, denn sie überliefern uns bereits die *erste Erscheinung der Musik auf tierischer Stufe:* hier tritt das *gebundene Intervall* zum ersten Mal im geschichtlichen Laufe der Stammesentwicklung der Vogelstimme auf. Mit freiem Ohr hört man in den Schreien des Mäusebussards ein dem Habichtschrei ähnliches Glissando »konvexer« Linie, doch am Höhepunkt der Ausbuchtung entsteht eine hervorstechende Unterbrechung (ein Sprung), die im Kontinuum von Tönen kaum zu hören ist:

Mäusebussard (Buteo buteo)[11]: *Abb. Nr. 8*

Die Tonvergrößerung zeigt uns folgendes Bild der hier verborgenen Wirklichkeit (des auf biologische Stufe erhobenen physischen Prozesses):

Der obige Mäusebussard[11] *Abb. Nr. 9*
8fach verlangsamt,
natürlicher Klang höher:



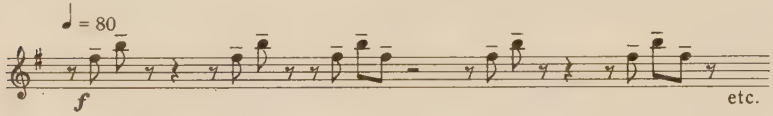
[10] Aufgenommen im Budapester Tiergarten am 11. Oktober 1957.
[11] Aufgenommen im Budapester Tiergarten am 15. Oktober 1957.

Die jodlerartigen winzigen »Blasen« an der Ausbuchtung des Glissandos der Schreie sind demzufolge nichts anderes, als die Stellen der »Überblasungen«, die in der Luftröhre des Vogels durch die Luftstöße aus der Lunge entstehen. Hier stehen wir der ersten, ungelenkten und elementaren Verwirklichung des Obertonreihengesetzes gegenüber. Ein eigenartiges Bewegungsgesetz der leblosen Materie gewinnt hier Leben (erhebt sich zu biologischer Höhe): die in den Möglichkeiten der Materie schlummernden gebundenen Intervallformen (Schwingungsfrequenzen) »verkörpern sich« auf einer besonderen Stufe des tierischen Seins *Die physische Schwingung rückt hier zu physiologischen (musikalischen) Tönen vor* – behält jedoch auch ihren ursprünglichen Charakter — und beginnt, indem sie entsprechende Nervenbahnen im Nervensystem der Vögel zustandebringt, ihre grandiose Karriere *von der leblosen Materie bis zur menschlichen Tonkunst*, deren untrennbarer und sich auch nach eigenen inneren Gesetzen entwickelnder materieller Träger sie ist.

Im Laufe der Stammesentwicklung der Vogelstimme und der Differenzierungsgeschichte der Klasse der Vögel hat sich der Gebrauch dieser *»Überblasungstechnik«* — durch die gegenseitige Wechselwirkung des zentralen Nervensystems und der äußeren Organe – fest eingebürgert und einzelne Vogelarten haben die »verhältnismäßig bewußtere«, weniger elementare, mehr gelenkte und biologisch zweckmäßigere Intonation gewisser — meistens harmonischer — Intervalle der Obertonreihe erlernt. Auf der Entwicklungsstufe der Tongebung des Mäusebussards ist lediglich der ausbuchtungsartige Glissando-Schrei selbst der Träger der biologischen Funktion. Die durch das Überblasen entstehende augenblickliche Unterbrechung — das Intervall ist im Glissando nur eine unwesentliche Begleiterscheinung ohne selbständige Funktion. Auf der folgenden Stufe der Entwicklung verlegt sich jedoch die biologische Funktion im ganzen auf die durch das Überblasen verursachte »Unterbrechung« — auf das entstehende gebundene Intervall –, das, vermöge seiner eigenartigen beständigen und unterschiedlichen Form, zur Innervation und Wiederholung und somit zur charakteristischen Selbstsignalisierung der Vogelarten geeigneter ist. Die glissandoartigen Elemente der Tongebung treten in den Hintergrund, obwohl sie nicht ganz verschwinden (und auch im menschlichen Gesange vorhanden sind).

Der *Schneekranich* z. B. wendet bereits schmetternd, mit voller Sicherheit und in endgültig ausgestalteter Form die »Tonsignale« seiner Art — die reinen Quarten — an, deren Zeitdauer im Vergleich zu den »sich überschlagenden« Intervallen des Mäusebussards schon beträchtlich zugenommen hat:

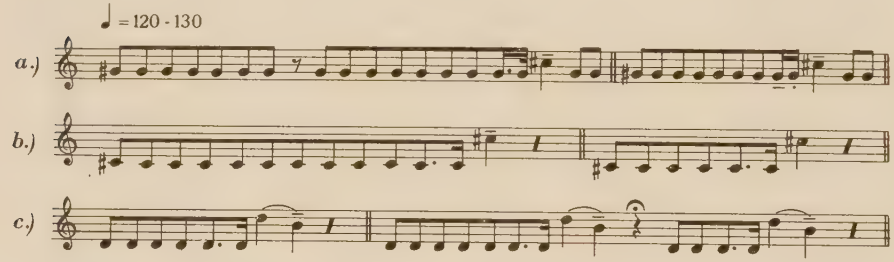
Schneekranich *Abb. Nr. 10*
(Grus leucogeranus Pall.)[12]
natürliche Tonhöhe und Geschwindigkeit:



Das ist kein zufälliges Überblasen mehr, sondern »bewußtes Trompeten«. (Das Volk und die Jäger nennen die Tongebung unserer einheimischen *Kraniche* wirklich »Trompeten«; der *Schneekranich* ist eine ostasiatische Art).

Dieselbe Entwicklungsstufe kann auch im Gackern des *Huhnes* vorgefunden werden:

3 verschiedene Hühner *Abb. Nr. 11*
(Gallus domesticus)[13]
natürliche Tonhöhe und Geschwindigkeit:



Das Gegacker des *Huhnes* ist bereits Wiederholung eines Motivs, das aus einem einzigen Intervall oder aus zwei Intervallen besteht.

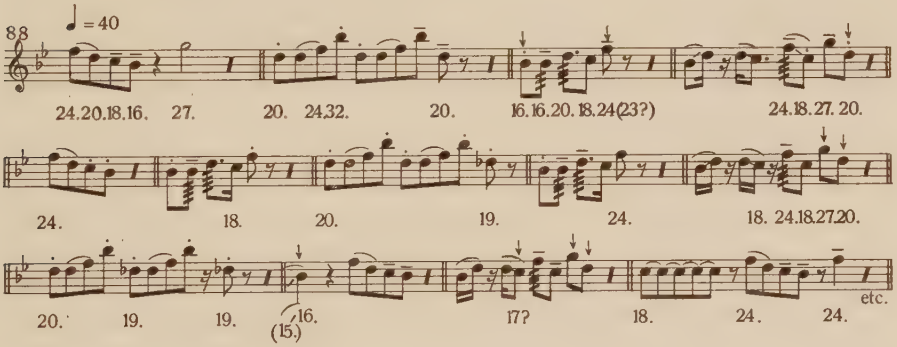
Von den Vögeln, deren Tongebung auf einer ganz frühen Entwicklungsstufe stehengeblieben ist, die aber ansonsten entwickelte Arten sind, gehört hierher z. B. die Stimme des *Kuckucks*. Die Motive der *Kohlmeise* bestehen meistenfalls nur aus Wiederholungen einer reinen Quarte,

[12] Aufgenommen im Budapester Tiergarten am 15. Oktober 1957.
[13] *a)* Aufgenommen im Forschungsinstitut für Kleintiere in Gödöllő am 29. Oktober 1957.
b) Aufgenommen in Altofen (Budapest) bei J. Haász.
c) Die Stimme wurde in der Umgebung von Szentendre gehört und dort aufgezeichnet.

einer großen oder kleinen Terz (die Kohlmeise singt manchmal ein Dur-Dreiklangmotiv).

Auch Arten mit hochentwickeltem Gesang singen unter Umständen (z. B. in Perioden der schwachen Gesangslust, oder im Falle von Individuen, die im Käfig gezüchtet wurden und nie ihre Artgenossen hören usw.) im Vergleich zum vollen Gesang ihrer Art unentwickelt, d. h. sie wiederholen nur *kürzere Motive*. Zum Beispiel im Gesang einer aus dem Nest genommenen und häuslich aufgezogenen *Amsel* (siehe unten) wiederholen sich nur einige Motive (obwohl im Freien die Amseln die Fähigkeit haben, äußerst differenzierte und lange Melodiereihen aufzubauen).

Häuslich aufgezogene Amsel *Abb. Nr. 12*
(Turdus merula)[14]
4fach verlangsamt,
natürlicher Klang 2 Oktaven höher:

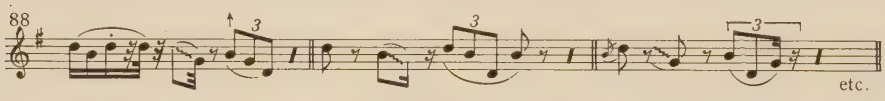


Diese Amsel wiederholt und variiert bloß vier, aber verhältnismäßig festgeformte und charakteristische Motive. Ihre Motive klangen in 16-fach verlangsamter Wiedergabe wie oben. Da das Singen dieses Individuums verhältnismäßig langsam ist, kann man das melodisch Wesentliche dieses Gesanges auch ohne Verlangsamung erfassen (in solchen Fällen können die zufälligen kleinen Schwankungen der Intonation selbstredend nicht wahrgenommen werden). Ein derart langsamer Gesang ist bei den Amseln ein Ausnahmsfall (obwohl wir am Plattensee im Freien ein noch wesentlich langsamer singendes Individuum beobachtet haben).

[14] Im Käfig aufgezogene Amsel eines Vogelliebhabers. Aufgenommen 1957 in Budapest IX., Viola utca.

Auch der *Pirol* läßt ähnliche kurze, aber andersgeartete Motive in seinem Gesang durch den Wald schallen. Diese sind im Vergleich zu den Hauptmotiven der Amsel im allgemeinen rascher (sie können mit freiem Ohr nicht in allen Einzelheiten, oder nur unsicher verfolgt werden), doch sind sie wesentlich weniger entwickelt als die Motive eines hochentwickelten Amselgesanges.

Pirol (Oriolus oriolus)[15] *Abb. Nr. 13*
2fach verlangsamt,
natürlicher Klang 2 Oktaven höher:



Wie weit sind schon diese Pirolmotive (und noch mehr die obigen Amselmotive) in ihrer Entwicklung von den Schreien des *Huhnes* oder des *Schneekranichs*, die bloß ein Intervall umfassen, und wie weit auch vom Schrei des *Mäusebussards*, in dem das Intervall eine flüchtige und — wie eine Luftblase im Glas — zufällige Erscheinung ist.

Sowohl der *Pirol* als auch die obenerwähnte Amsel formen ihre Motive in gewissem Sinne schon bewußt, also — wenigstens im wesentlichen — nicht zufällig. Auf dieser Stufe stehen wir bereits den charakteristischen Verbindungen mehrerer Intervalle gegenüber. Im »Bussard-Zustand« bildet das Glissando das Wesentliche der Tongebung und das eben nur blitzartig aufleuchtende Obertonreihen-Intervall — d. h. die physische Gebundenheit — ist lediglich ein Zufall ohne selbständige Funktion, eine unabsichtliche und nebensächliche Begleiterscheinung des zu starken Überblasens in der Luftröhre. Im Falle unseres *Amsel-* und *Pirolbeispieles* verhält es sich umgekehrt: infolge ununterbrochener Wiederholungen *sind die Intervallverbindungen im Laufe der Stammesentwicklung zum Wesentlichen und die glissandohaften Erscheinungen zur Nebensache geworden*. Mittels Intervallkombinationen vermag die Art und innerhalb dieser das Individuum sich im Interesse seiner Existenz bereits besser und erkennbarer zu signalisieren, da es unzählige charakteristische Intervallkombinationen geben kann, wogegen das Wesent-

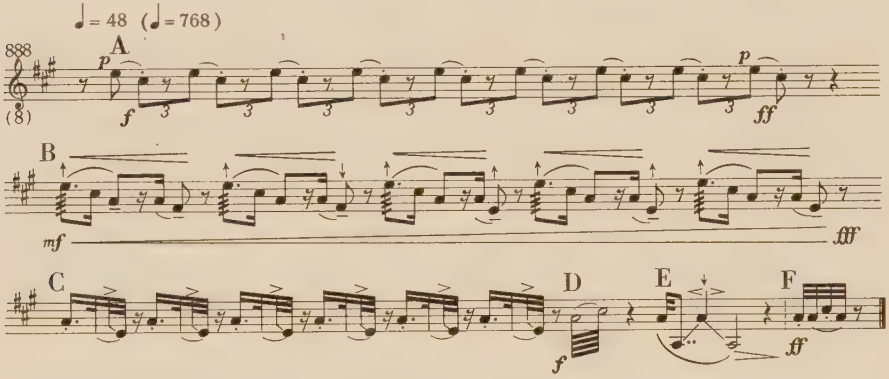
[15] Auf Grund der Schallplattenbeilage des Werkes O. Heinroth—L. Koch: *Gefiederte Meistersinger*. Aufnahme 5 der Schallplatte II,. Herstellungsnummer: P. Qu. 685—0.

liche des Gleitens, des Brüllens, des Kreischens — der Mangel an musikalischer Differenziertheit — in den primitiven Tongebungen stets gleich ist; demzufolge ist es zur unterscheidenden Signalisierung von Impulsen und Instinkten, von Geschehnissen der Umwelt ungeeignet.

Wir betonen, daß wir hier bloß einige, voneinander fern liegende Stufen der Stammesentwicklung der Vogelstimme — sicherlich nicht einmal am entsprechendsten — zu veranschaulichen versuchen, denn unsere Wissenschaft wird erst nach einer langjährigen Sammel- und Forschungsarbeit in der Lage sein, die Stammesentwicklung der Vogelstimme in ihrer Ununterbrochenheit zu verfolgen und zusammenhängend zu veranschaulichen. Demnach haben wir bereits von dem Wege, der *vom absolut prämusikalischen Zustand zum Zustand der Motivenbildung* führt, auf Grund bisheriger Erfahrungen eine gewisse Vorstellung, die wir hier mitteilen möchten.

Vom motivrepetitorischen Zustand führt der Weg der Stammesentwicklung der Vogelstimme bereits durch vielerlei Formen weiter. Als einen bedeutenden, höheren Zustand des naturgeschichtlichen Prozesses der Weiterentwicklung können wir das »Schlagen« des *Buchfinken* erwähnen, das schon eine *komplexe Zeilenrepetition* ist. Unter dem Ausdruck »Schlagen« verstehen die Vogelfänger das Singen des Buchfinken. Sie bezeichnen die verschiedenen Formen des Finkenschlags mit althergebrachten schwäbischen (ungarndeutschen) Benennungen, wie z. B.: »Dulzier«, »Waldi«, »Muschkapli«, »Insquier«, »Wiwlizier«, »Feinziroll«, »Prellziroll«, »Holzipier«, »Wülzau« (= Wildsau) usw. Hinter diesen Benennungen sind lange Zeilen verschiedenen melodischen Inhaltes, d. h. verschiedene Melodien verborgen. (Jeder Vogel beherrscht gewöhnlich nur eine, manchmal aber zwei, seltener sogar drei Formen des Finkenschlags.) Die Vogelfänger sind sich freilich darüber nicht im klaren, daß hinter diesen verschiedenen Formen des Finkenschlags musikalische Unterschiede bestehen. Die mittels der verlangsamten Tonbandtechnik durchgeführten neuartigen ornithomusikologischen Untersuchungen haben indessen diese Unterscheidung der Gesangsformen des Buchfinken bestätigt. Nachstehende Aufzeichnung zeigt in der Fachliteratur zum ersten Male z. B. den musikalischen Inhalt (die Melodie) des »Feinziroll« benannten Finkenschlags:

Buchfink (Fringilla coelebs)[16] *Abb. Nr. 14*
»Feinziroll«, 16fach verlangsamt,
natürlicher Klang 3 Oktaven höher:



Dieser Schlag bildet — im Unterschied zur Repetition kurzer Motive — bereits eine ausgedehnte Melodiezeile von differenziertem inneren Aufbau, die aus den Elementen ABCDEF besteht. Das Element A ist eine Intervallrepetition, das Element B dagegen schon eine Motivrepetition, das C dasselbe, nur mit einigen unklaren Tönen, das D hingegen ein so rasches Tremolo, das auch 8fach verlangsamt noch als ein einziger Großterz-Klang gehört wird. In der Wendung E sinkt der Gesang auf den tiefen Grundton (Tonika) und bildet gleichsam eine gedehnte Schlußkadenz, die dann der Vogel noch mit der nachträglichen Schlußformel F, dem sogenannten »Schnappen«, bekräftigt. Dieses Schnappen kann auch unterbleiben, doch ist das nach der »Voglerästhetik« ein Schönheitsfehler, dessen sich der Vogler schämt, obzwar das Schnappen für seine Ohren nur ein Punkt unvernehmbaren Inhaltes am Ende des Satzes ist. Auch den musikalischen Aufbau dieses »Punktes« (der im wesentlichen ein kleines, aus den Tönen a^3 und cis^4 aufgebautes geschlossenes Kadenzmotiv ist), wie auch dessen Verlaufsgeschwindigkeit (die in diesem Falle nicht geringer als 100 Töne pro Sekunde beträgt) hat das Tonbandgerät entdeckt. Das menschliche Ohr ist jedoch unfähig, diese Elemente ABCDEF in ihrem musikalischen Charakter zu erfassen; ja, nicht einmal das musikalische Wesen der ganzen zusammengesetzten Großzeile können wir ahnen (oder höchstens nur ahnen), da diese in Wirk-

[16] Wild gefangener Vogel, im Besitz von J. Sütő, Budapest III., Kenyeres u. 5. Aufgenommen am 20. Mai 1958.

lichkeit insgesamt nur anderthalb Sekunden dauert (ihre 16fach verlangsamte Wiedergabe dauert 24 Sekunden). Bis zum Anbruch des »Tonbandzeitalters« blieb die Vogelstimme dieser Art für den Menschen ein »ewiges Ding an sich«, wogegen die heutige Entwicklung der gesellschaftlichen Produktionskräfte und dementsprechend der Stand der wissenschaftlichen Entwicklung die Welt der Vogelstimmen für uns notwendigerweise erschließt und deren geheimnisvolles Wesen löst.

In der ersten Freude der Entdeckung ist der Mensch selbstredend stets über den soeben erkannten Ausschnitt der Welt erstaunt, so auch über den musikalischen Inhalt des Gesanges und der Leistungsfähigkeit der Nervenfunktion der Buchfinken. Aber auch das Gehör des Buchfinken übertrifft in gewissem Sinne das menschliche Gehör, da dieses überaus rasche Singen die Finkenjungen von den Alten erlernen. (Unsere Vogelsänger ziehen mit Hilfe eines vorzüglichen alten »Vorsängers« zahlreiche fremde Jungvögel auf, so daß diese zu guten Sängern werden und sich die gewünschten Formen des Finkenschlags aneignen).

Die hohe Stufe der Entwicklung der Finkenmelodik ergibt sich selbstredend hauptsächlich nicht aus ihrer großen Bewegungsgeschwindigkeit, sondern aus dem *Formenreichtum ihrer musikalischen Ausdrucksmittel*, aus dem planmäßigen Aufbau ihrer Melodiezeilen und aus ihren vollendeten, »endgültig« abgerundeten, reifen Formen. Derart entwickelte Formen findet man nicht einmal auf den primitiven Entwicklungsstufen der vokalen menschlichen Melodik. Bemerkenswert ist noch, daß der Buchfink sich in seinen langen Melodieformeln nie irrt, daß es nicht einmal in den Einzelheiten ihrer Reproduktion etwas Zufälliges gibt, daß in seinem Schlagen keine Improvisation vorkommt und seine Melodiegroßzeilen (immer im Schlagen eines Individuums) nicht Varianten, sondern fast mechanische (stereotype) Wiederholungen sind. (Für andere Vogelarten von hochentwickeltem Gesang ist dagegen die Gesetzmäßigkeit der reichhaltigen Variantenbildung bezeichnend.)

Wie hoch steht bereits der Finkenschlag über dem Entwicklungsstand des Bussardenschreies !

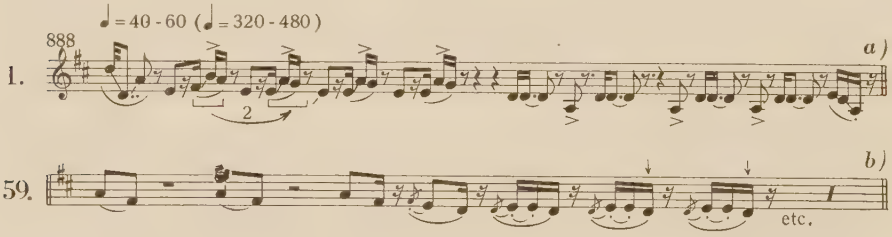
Doch gibt es für uns noch größere Überraschungen in der Welt des Vogelgesanges ! Wir überspringen nun in der Geschichte der Stammesentwicklung der Vogelstimme so hochstehende Entwicklungsgrade, wie z. B. den Gesang des *Hänflings*, des *Stieglitzes*, der *Mönchgrasmücke*, der *Nachtigall* usw. und wollen wir bei der *Heidelerche* stehen bleiben. Die Entwicklung ihres Gesanges übertrifft, nach unseren bisherigen Erfahrungen, den Gesang jeder anderen einheimischen Vogelart. Der Gesang der *Heidelerche* ist von allen uns bekannten Vogelstimmen der

menschenähnlichste. Sein Ambitus (Tonumfang) erstreckt sich — im Gegensatz zu der Nachtigallenstimme, die z. B. mehr als drei Oktaven überschreitet — nur auf eine Dezime-Duodezime, wodurch ihr Singen weniger instrumentalen Charakter hat, als das anderer Singvögel, und einige Melodiezeilen ihres Gesanges erscheinen fast als vokale Melodien. Während andere meisterhaft singende Arten, vermöge ihres sehr weiten Tonumfanges, große Sprünge aufweisende, launenhafte »Gesangsstile« entwickeln konnten, vermochte die Heidelerche ihren Gesangsstil nur innerhalb der verhältnismäßig engeren Grenzen ihres Tonumfanges auszugestalten. Dies ergab eine erstaunliche Fähigkeit des Vogels zur menschenartigen Variierung und Transposition seiner Motive. (Auch der relative Ambitus der menschlichen Singstimme entspricht im großen und ganzen dem Tonumfang der Heidelerche.)

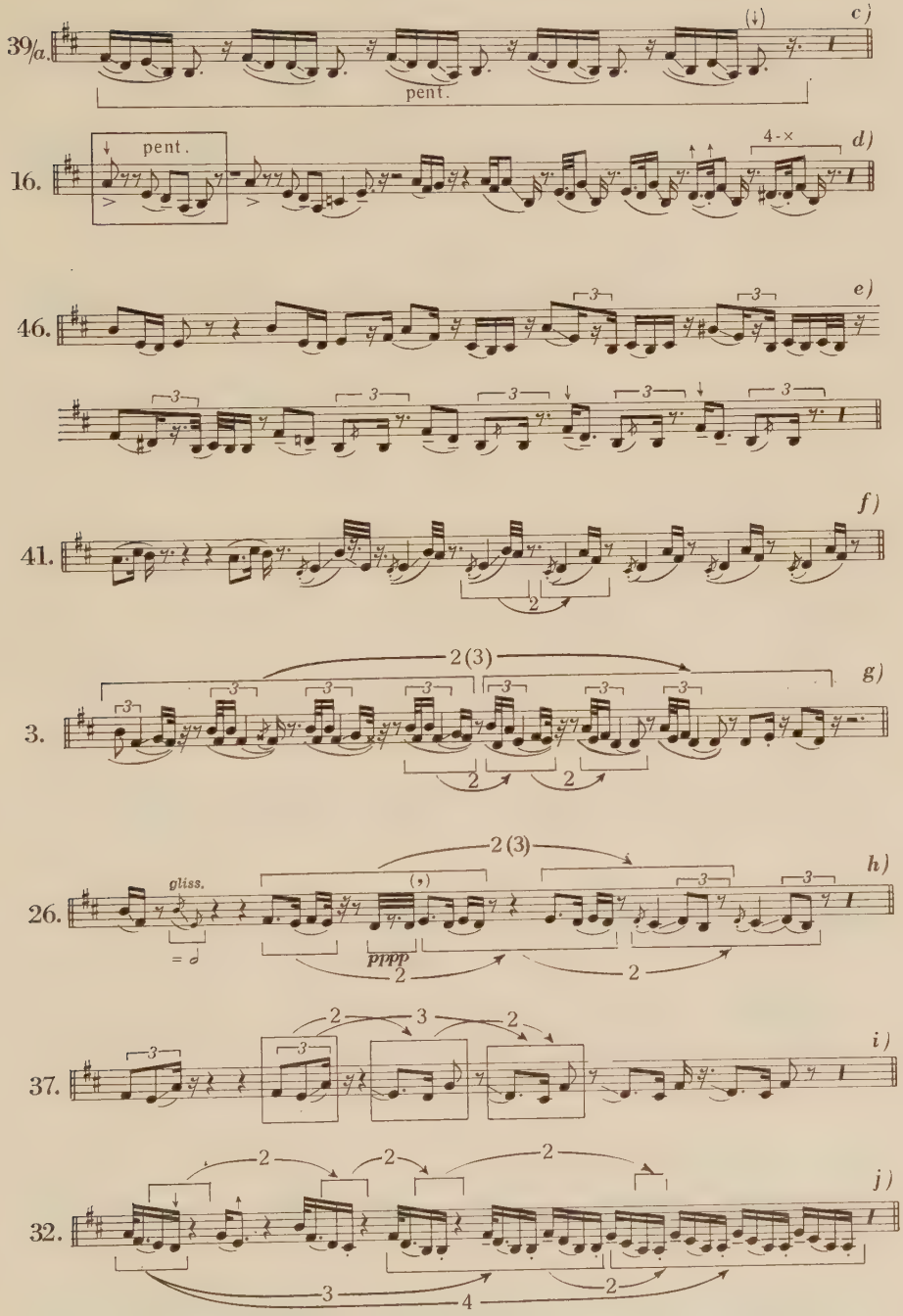
Im folgenden teilen wir einige Melodiezeilen eines wild gefangenen alten Exemplars mit. Dieser Vogel sang innerhalb von 5 Minuten, fast ohne Unterbrechung, 103 Melodiezeilen. Und was für Zeilen ! Eine wahre Mikromelodik, deren größte Geschwindigkeit etwa 60—80 Töne in der Sekunde ist. Ihre Bedeutung liegt jedoch nicht in dieser Geschwindigkeit, sondern — wir können dies getrost sagen — im Reichtum ihrer musikalischen Invention, in ihrer Ähnlichkeit zur menschlichen Melodik und in der hohen Entwicklung ihrer Formen, die die primitive vokale Volksmelodik weit übertrifft usw.

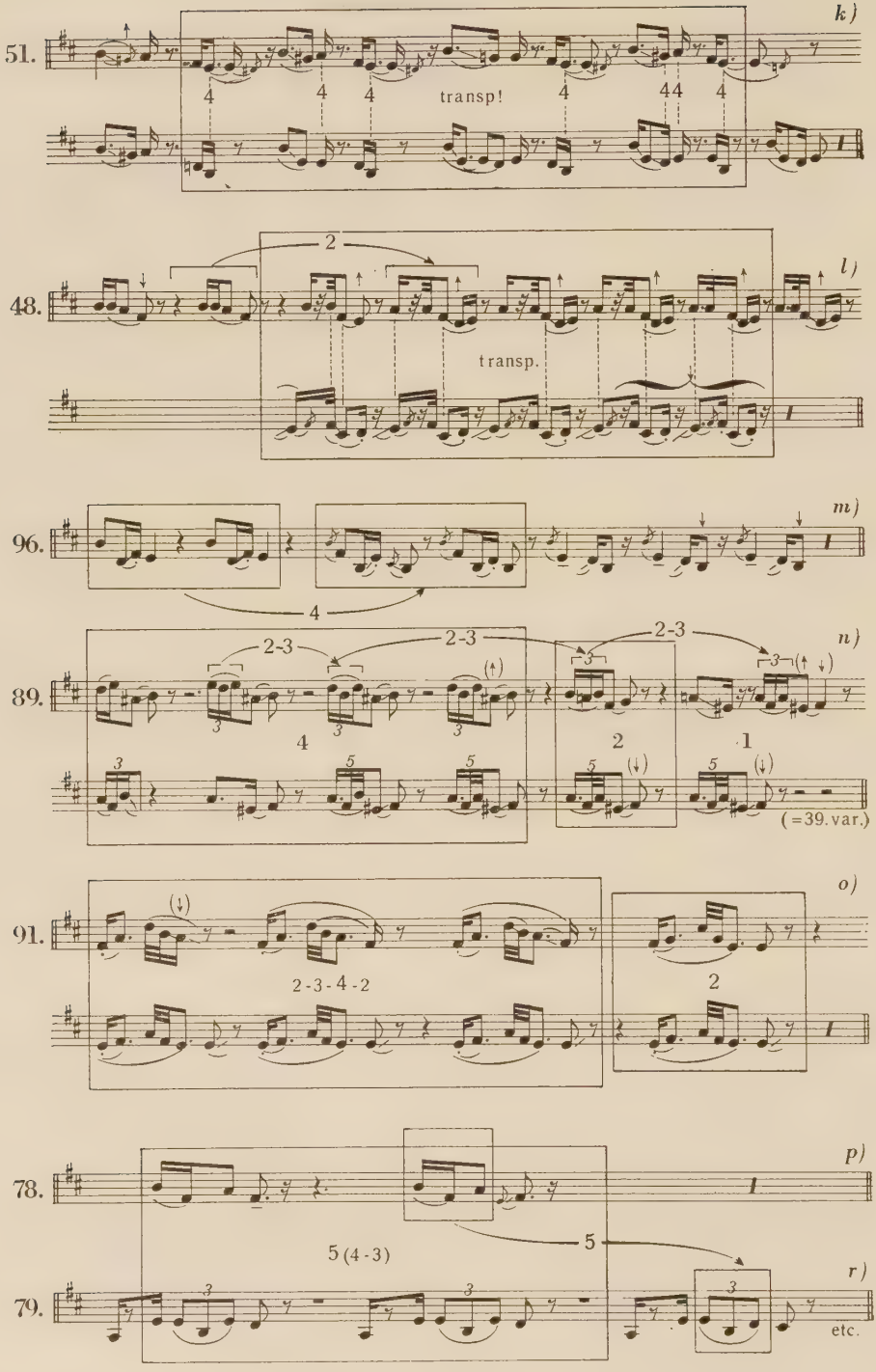
Die unten angeführten Melodiezeilen sind mit den Ordnungszahlen, die wir in unserer Originalaufzeichnung anwendeten, bezeichnet:

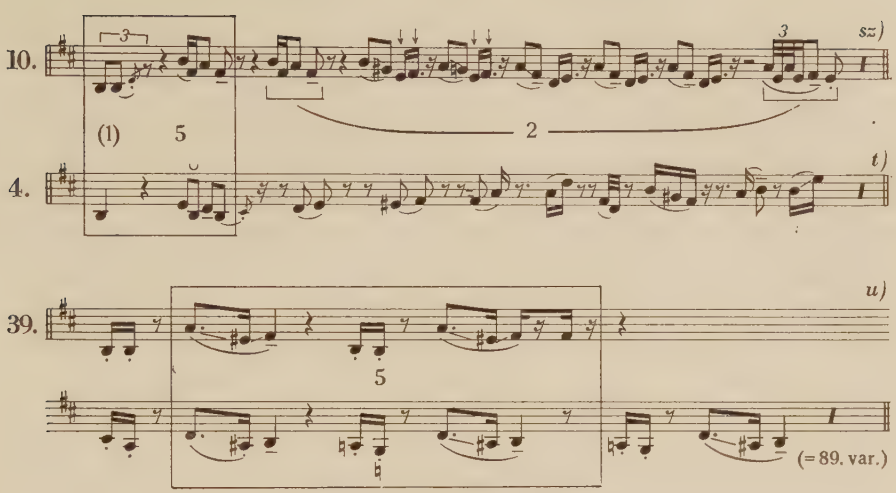
Heidelerche (Lullula arborea)[17] *Abb. Nr. 15*
8fach verlangsamt,
natürlicher Klang 3 Oktaven höher:



[17] Wild gefangener Vogel von P. Beck (siehe Anmerkung 6). Der Gesang dieses Vogels diente erstmalig in der zeitgemäßen Vogelstimmenforschung als Gegenstand einer vielfach verlangsamten und genauen notenschriftlichen Aufzeichnung, die die Entdeckung des menschenartigen Charakters der hochentwickelten Vogelmelodik ermöglichte.


39/a.
c)
pent.
16.
pent.
4-×
d)
46.
e)
3
41.
f)
2
3.
2(3)
g)
2
2
26.
2(3)
h)
gliss.
pppp
2
2
37.
2
3
2
i)
32.
2
2
2
j)
3
4
2


k)
51.
transp!
l)
48.
transp.
m)
96.
n)
89.
2-3
(=39. var.)
o)
91.
2-3-4-2
p)
78.
5 (4-3)
r)
79.
etc.



Man will seinen Augen nicht trauen ! Doch es ist Wirklichkeit, was sich in diesen Notenbeispielen offenbart. Die hier mitgeteilten »Vergrößerungen« wurden in unserem Institut von mehreren bekannten in- und ausländischen Fachleuten zwecks Überprüfung abgehört und keiner konnte sich vom überwältigenden Eindruck des Bildes befreien, das sich dem Menschen im »akustischen Mikroskop«[18] beim ersten Einblick in dieses unbekannte Reich der Musik der Natur erschließt.

Solange aber die eingehende Analyse der Melodik dieser Vogelart durchgeführt werden kann, wollen wir uns einige ihrer charakteristischen Züge bewußt machen.

Auffallend ist der meistens absteigende Duktus dieser Melodien. Das höchstentwickelte Vorgehen der Melodieformung der Heidelerche ist die Motivtransposition. Die Grundlage derselben ist die einfache Motivrepetition. Das Zellenmotiv entwickelt sich vor unseren Augen in diesen Melodien durch einschichtig-horizontale, dann zwei- oder mehrschichtig absteigende Wiederholungen zur längeren und differenzierteren strukturellen Einheit: zur *Zeile*. Und was für Zeilen das sind ! Der aus mehr als hundert Zeilen bestehende obige Gesang des Vogels enthält Zeilen, die fast alle verschieden sind. Jede Zeile hat anderen melodischen Inhalt, doch ist jede einzelne eine in sich abgeschlossene und formvollendete, also schöne formelle Einheit, da jede Melodiezeile ihre ständige und unterschiedliche Eigenart besitzt. Die Zeilenmelodik, die musikalischen Eigen-

[18] Stammt vom bekannten ungarischen Komponisten Gy. Ránki.

schaften, die spezifischen formellen Lösungen, die Elemente und Elementenverbindungen der Melodiezeilen bilden insgesamt den arteigenen musikalischen Stil des Heidelerchengesanges.

Auffallend ist weiters die »tonale« Parallelität von Dur und Moll, ferner das volle oder teilweise pentatonische Tonsystem einzelner Melodiezeilen. Andere Melodiezeilen sind dagegen diatonisch, oder sogar chromatisch. Überraschend ist die harmonische Struktur der Zeile j, die liedartige »Form« der Zeile h und überhaupt der Reichtum und der menschenähnliche Charakter des Rhythmus.

Alle diese sind ebensogut Eigenschaften der menschlichen Melodik. Noch ergreifender ist aber der *Sekundwechsel* (die Sequenzierung) der Motive (a, f, g, h, i, j), im allgemeinen die *Transposition von fast strukturellem Charakter* (k, l), und der *Quartwechsel* (in den Zeilen m, n und o). Diese sind selbstredend keine Zeilenpaare, wenn man aber die entsprechenden Teile der Melodiezeile untereinander setzt (den inneren Nervenverbindungen entsprechend!), so steht z. B. das aus dem Volkslied der Mari (Tscheremisse) bekannte Prinzip der sich verengenden Quartwechselstruktur mit ihren eingefügten kleinen Sekundantworten und identischen Zeilenschlußformeln in voller Wirklichkeit vor uns.

Es soll im Gesang der Heidelerche besonders die Verwirklichung des Prinzips des *Quintwechsels* hervorgehoben werden. Die Zeilen p und r (die Zeilen 78 und 79 des hier teilweise angeführten Gesanges der Heidelerche) folgen unmittelbar nacheinander und in ihrer Verbindung »versteckt sich« das Prinzip der Quintparallele ($h^1fis^1 : e^1h$). Die Zeilen s und t bilden Zeile 10 und 4 des Gesanges, demnach folgt die eine nicht unmittelbar nach der anderen; ihre Anfangsmotive bilden auch so eine Quintparallele. Dies ist eine »ferne« Quintenantwort, welche durch den inneren Zusammenhang der Nervenverbindungen des Vogels ermöglicht (notwendig) werden. Diese innere Einheit der Nervenverbindungen führt über kurz oder lang unumgänglich zum Erscheinen der *Quintparallele innerhalb einer und derselben Melodie*. Auch bei der Heidelerche ist sie z. B. in der Melodiezeile u erschienen (39). Dieses Prinzip des Quintwechsels (der Transposition überhaupt) ist eine allgemeine Gesetzmäßigkeit, die sowohl bei den Vögeln wie bei den Menschen in spezifischen Erscheinungsformen ihre Verwirklichung findet. Der Quintwechsel als allgemeine Gesetzmäßigkeit kann in zahlreichen Volksmusiken noch an der Oberfläche, in anderen aber nur in der Tiefe unterhalb der neueren Entwicklungsergebnisse nachgewiesen werden. So ist der Quintwechsel auch für einen bestimmten Melodietypus der ungarischen Volksmusik, namentlich für ihren sog. alten Stil kennzeichnend.

Wir wollen die tierische Musik keineswegs der menschlichen Musik gleichstellen, zeigt sich doch selbst in den — im Vergleich zur hochentwickelten Vogelmelodik formell weniger entwickelten — Volksmusiken ein Plus gegenüber dem Vogelgesang: *die Volksmusik ist Kunst, die Vogelmusik ist jedoch Musik, aber keine Kunst.* Dabei müssen wir aber, auf Grund unserer Forschungen zur Kenntnis nehmen, daß sich die naturgegebenen Voraussetzungen der menschlichen künstlerischen Musikformung schon in der Vogelmelodik in viel größerem Maße parallel entwickelten, als man bisher gedacht hätte.

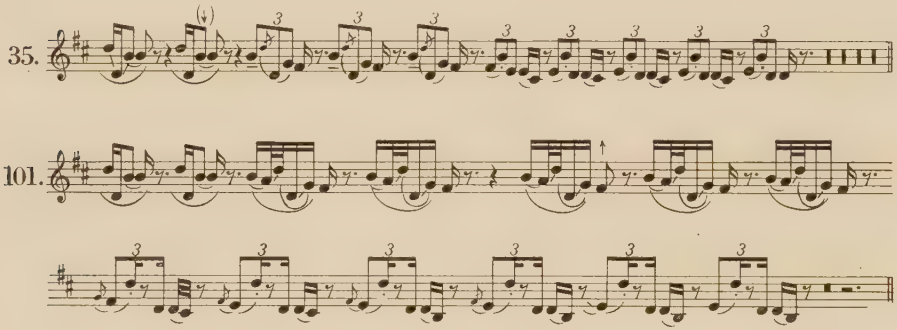
Die Musikwissenschaft, die Forschung der Musikgeschichte und die Philosophie müssen in Betracht nehmen, daß es noch vieles in den wechselseitigen Beziehungen von Natur und Gesellschaft gibt, das konkrete fachwissenschaftliche und philosophische Klärung erfordert, ferner, daß wir durch die allgemeinen theoretischen Grundprinzipien, die als Leitfäden unentbehrlich sind, die spezielle Forschungspraxis nicht ersetzen können.

Wie weit bleibt doch der Schrei des *Habichts*, des *Mäusebussards*, des *Huhnes* und des *Schneekranichs* hinter der musikalischen Formwelt der *Heidelerche* zurück ! Und wie weit steht selbst der, einige Seiten früher noch bewunderte *Finkenschlag* von kompliziertem Aufbau hinter der hochstehenden Melodiewelt der *Heidelerche* zurück !

Die im Laufe von Millionen Jahren aus der zufälligen prämusikalischen Formung emporsteigende Höhe der Entwicklung, folglich die in bestimmtem (aber nicht in menschlichem) Sinne weitgehende »Bewußtheit« dieser Lerchenmusik wird auch durch eine merkwürdige Entdeckung bewiesen: von den 103 vom Vogel gesungenen und auf dem Tonband festgestellten Melodiezeilen (d. h. 103 Melodien) kehrt die 4. Zeile in der 15. Zeile – in Form einer fast identischen Variante — zurück, und solche, einander nahestehende Varianten sind auch die Zeilen 13 und 83, 21 und 39, sowie 30 und 98. Zwischen diesen einander fern stehenden Varianten singt der Vogel eine große Anzahl von musikalisch völlig anders gearteten Zeilen. Folglich »kann« er seine Melodien — wie die Volkssänger — »auswendig« und ist dessen fähig, sie jederzeit in näheren oder ferneren Varianten ertönen zu lassen. Er ist sogar imstande, sich längere Einheiten zu merken. Er hat z. B. die Folge der Zeilen Nr. 33, 34, 35, 36 und 37 völlig verschiedenen Inhaltes, die voneinander durch »Generalpausen« getrennt sind — also den Zusammenhang von fünf verschiedenen Melodien — als Verbindung der Zeilen Nr. 99, 100, 101, 102 und 103 in fast identischen Varianten aufs neue gesungen. Dieses Variantenpaar von Melodieketten können wir infolge Platzmangels im vollen Umfang nicht mitteilen, es kann jedoch im Ornithologischen Institut angehört werden.

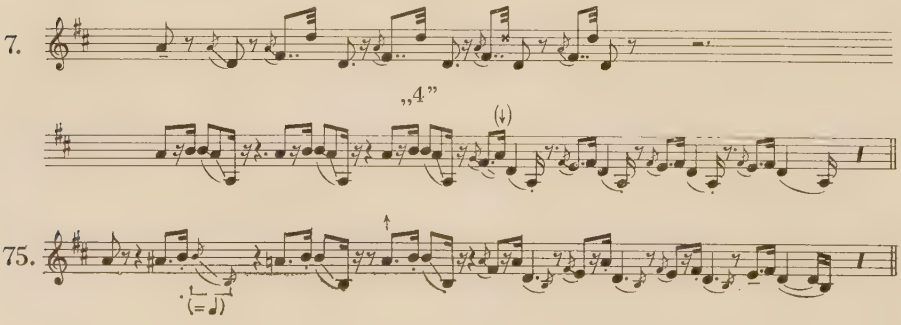
Zur Veranschaulichung der »Identität« dieser Varianten mögen hier wenigstens zwei Zeilen (35 und 101) angeführt werden:

Heidelerche *Abb. Nr. 16*
Zwei Melodievarianten
des vorher angeführten Gesanges:



Ebenso wiederholt sich die »Suite« der Zeilen Nr. 6, 7 und 8 als Verbindung der Zeilen Nr. 74, 75 und 76. Wir wollen davon die Zeilen 7 und 75 als »tonale« Varianten betrachten (die eine hat den Schlußton a [Durdominante], die andere h [Molltonika]; diese Schlußtöne sind freilich keine wirklichen Finalis mit abschließender und tonaler Funktion);

Heidelerche *Abb. Nr. 17*
Zwei »tonale« Melodievarianten
des obigen Gesanges:



Die Variantenbildung ist demnach die Existenzweise nicht nur der Volksmusik, sondern jeder lebenden Musik überhaupt, folglich auch der Vogelmusik.

Von diesem, während des Zuges wild gefangenem alten Vogel besitzen wir bisher (1958) etwa zehn Tonbandaufnahmen von verschiedenen Zeitpunkten. Da dieses Exemplar heute noch am Leben ist und von einem Mitarbeiter unseres Instituts im Käfig gepflegt wird, werden wir die Tonaufnahmen vom Beginn der Singzeit an so lange fortsetzen, bis der Vogel zumindest noch eine neuere Variante von jeder seiner gesungenen »Stammelodien« singen und keine weiteren Stammelodien mehr produzieren kann. In diesem Falle werden wir — falls unsere Vorstellungen richtig sind — im Besitze des gesamten, vom Vogel »gekonnten« Melodieschatzes sein und aus dem Vergleiche all seiner Melodievarianten, sowie aus der musikwissenschaftlichen Analyse des ganzen Melodiematerials des Vogels ein Bild über die Gesetzmäßigkeiten dieses speziellen Bereiches der Musik erhalten. Dieser individuelle Melodieschatz wird voraussichtlich äußerst reich sein, da von den mehr als hundert Melodiezeilen des hier untersuchten Gesanges, der nur 5 Minuten dauerte, bloß einige Varianten sind, dagegen ihre Mehrzahl aus einmal angestimmten Melodien besteht. Auf unseren übrigen, in Notenschrift noch nicht aufgezeichneten Tonbandaufnahmen hören wir größtenteils weitere Melodien, die im hier behandelten Gesang der Heidelerche nicht erklingen. Gleichzeitig haben wir auch den Gesang anderer Individuen dieser Vogelart aufgenommen (und werden auch in der Zukunft noch weiteres Material aufnehmen), u. zw. zwecks ähnlicher Analyse und ähnlichen Vergleichs. Die Erschließung der Melodik dieser ganzen Art wird also eine große und komplizierte Aufgabe sein und innerhalb dieser wird es nicht leicht sein, die musikalische Monographie auch nur eines einzigen Individuums zusammenzustellen. Das vielversprechende Ergebnis wiegt jedoch die materielle, zeitliche Inanspruchnahme und Mühe auf. (Zur großen, doch sehr interessanten Arbeit der Fixierung in Notenschrift möchten wir die Mitarbeit weiterer Fachleute in Anspruch nehmen.)*

* Seit der Abfassung dieses Aufsatzes haben wir etwa zweitausend Melodiezeilen des Gesanges dieses einzigen Exemplars auf Tonband aufgenommen. Damit wurde es möglich, den vollständigen und unglaublich mannigfaltigen Melodieschatz eines einzigen Individuums wissenschaftlich zu bearbeiten (1959). — Seit der vorstehenden Bemerkung haben wir mit den tonmikroskopischen Untersuchungen auf Grund von verlangsamtem Abspielen unserer Aufnahmen begonnen. Voraussichtlich werden wir die Niederschrift des 32fach verlangsamten Melodienmaterials 1962 beenden; die Ung. Akademie der Wissenschaften hat die zweisprachige Veröffentlichung der Monographie für 1962/1963 in Aussicht gestellt (1960).

Zeitweilig auftretende Varianten längerer Melodiezeilen haben wir auch im Gesange von *Amseln* und *Nachtigallen* festgestellt, doch nähert sich der Gesang dieser Arten, trotz ihrer hohen Entwicklung, nicht so wie der der *Heidelerche* den Formen der menschlichen Melodik.

Die Entdeckung des allgemeinen Gesetzes der Transposition im Gesange der Heidelerche bedeutet nichts weniger, als daß *das Intervallsystem dieser Vogelart durch dieselbe Reflextätigkeit der Intervalltransposition gestaltet wird, die im Grunde auch im inneren Nervenleben des Menschen die Tonsysteme entwickelt hat.* Ebendeshalb haben die verschiedenen Oktavbereiche der Heidelerche eine identische Intervallstruktur.

Das Intervallsystem anderer Arten — anscheinend sogar der Vögel von so hochentwickeltem Gesang, wie z. B. die *Amsel* oder die *Nachtigall* — scheint einen sich verengenden und verdichtenden Charakter zu haben, weil diese Arten die physische Obertonreih grundsätzlich in ihrer unveränderten Form benützen, die Oktavbereiche der Obertonreihe sind jedoch nicht gleich. Der weiteren Forschung obliegt es, diese Frage in allen Einzelheiten zu dokumentieren. Doch scheint es bereits Tatsache zu sein, daß das Tonsystem bei einem Teil der Arten die rohe physische Obertonreihe ist (samt deren immerzu enger werdenden und einzelnen »falsch« anmutenden Intervallen), wogegen die Vogelarten mit höchstentwickeltem Gesange ein Tonsystem entwickelt haben, das in den verschiedenen Oktaven gleichartig gegliedert — sozusagen »physiologisch eigenartig temperiert«* — ist. Zwischen diesen beiden Extremen des Tonsystems dürften offenbar Übergangs- und Mischformen bestehen.

Jedenfalls kann man die Ordnungszahlen der Obertöne nicht unter die Noten des Heidelerchengesanges setzen, da das Tonsystem dieses Vogels von »menschlicher« Art ist: es stimmt nur in den Grundlagen mit der physischen Obertonreihe überein, weicht jedoch in gewissen Einzelheiten von ihr ab. Die physische Obertonreihe als akustische (letztlich mechanische) Bewegungsform hat sich anscheinend in den Höhen der Stammesentwicklung der Vogelstimme entscheidend zu einer biologischen Bewegungsform entwickelt.

Wir wiederholen, daß dies eine Annahme ist, die auf unseren heutigen Erfahrungen beruht. Sollten die Ergebnisse unserer weiteren Forschungen dieser Annahme — oder aber den früher Gesagten überhaupt — wider-

* Die »physiologische Temperierung« bedeutet nur die Entstehung der identischen Intervallstruktur der Oktaven im Gegensatz zur verschiedenen Intervallstruktur der Oktaven im Falle der physischen Obertonreihe. Dies steht also in keiner Beziehung zur künstlichen Temperierung des menschlichen Tonsystems der Klaviermusik.

sprechen, so werden wir uns nicht scheuen, unsere Ansichten entsprechend zu ändern.

Somit hätten wir die annähernde, demzufolge nur sehr grobe Veranschaulichung der hauptsächlichen Tendenz in der Stammesentwicklung der Vogelstimme *vom elementaren Tonintervall bis zur entwickelten Melodie und bis zu den Melodiezeilen abgeschlossen.*

»Vom Habicht bis zur Lerche« hat sich ein Entwicklungsprozeß von vielen Millionen Jahren abgespielt, freilich nicht direkt zwischen diesen zwei Vogelarten, sondern zwischen den beiden Extremen, die durch die Tongebung dieser Arten gekennzeichnet werden können. Auch in verschiedenen Volksmusiken verbergen sich unter den neueren Schichten Reste früherer Verhältnisse. Einige Naturvölker bewahren bis heute ebenso die früheren, primitiven Entwicklungsstufen des menschlichen Musizierens, wie die prämusikalischen Vogelschreie die ältesten Ursprünge der Vogelmelodik beibehalten haben. Doch weist auch der höchstentwickelte Vogelgesang auf längstvergangene Zustände hin.

Die auf das entwicklungsgeschichtliche Prinzip aufgebaute Vogelstimmenforschung hat also auch für die Systematik der Vögel Bedeutung. Ihr größter Wert besteht jedoch darin, daß sie die Wirkung des allgemeinen Gesetzes der Entwicklung und die Erscheinungsformen dieses Gesetzes auf einem bisher unaufgeschlossenen neuen Gebiete bestätigt und damit neue Perspektiven sowohl der Ornithologie als auch der Musikwissenschaft eröffnet und voraussichtlich auch andere Gebiete der wissenschaftlichen Erkenntnis beeinflussen wird.

5. Die musikologische Vogelstimmenforschung — eine Naturwissenschaft

Wir können feststellen, daß die Vogelstimmenforschung — eine Naturwissenschaft ist. Ihre fachwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden sind empirisch und logisch, ihre allgemeine theoretische Methode ist die dialektische Methode. Ist die Anwendung dieser Methoden richtig, so geben die notenschriftlichen Abbildungen in ihrer Gesamtheit das getreue Spiegelbild gewisser eigenartiger geschichtlicher Prozesse des Nervenlebens der Vögel wieder und die Notenbilder in bestimmter Reihenfolge drücken Gesetze und musikalisches Wesen der Vogelstimmenentwicklung aus. Gegenstand und Inhalt dieser Forschung ist demnach naturwissenschaftlich, zugleich geschichtlich und im besonderen musikalisch.

Der ornithologische und musikwissenschaftliche Zweck der Vogelstimmenforschung ist, aus der individuellen Tongebung der Vögel das für ihre Art charakteristische Spezifische und aus den zahlreichen spezifischen Merkmalen das für die ganze Klasse der Vögel bezeichnende Allgemeine zu erfassen und auszudrücken. In Kenntnis dieser Erscheinungen werden wir in der Lage sein, in dieser Hinsicht *das »allgemeingültigste Allgemeine«, d. h. gewisse gemeinsame Gesetze und das gewisse gemeinsame Wesen in der »Musik« der Vögel und Menschen* aufzudecken. (Eine wichtige Aufgabe der Musikwissenschaft ist selbstredend die Erschließung der spezifischen Seiten der menschlichen Musik, der einzelnen Volksmusiken, folglich die Erschließung der Unterschiede der einzelnen Gebiete der Musik. Doch ist gerade dies, ohne Nachweis der allgemeinsten Gesetze und der auch in der Mannigfaltigkeit sich äußernden Einheit der Musik im vielfältigsten und weitesten Sinne, unmöglich. Hierzu verhilft uns u. a. auch diese neuartige Vogelstimmenforschung.)

Ohne konkrete Anwendung der erwähnten *philosophischen* Kategorien (das Individuelle, das Spezifische und das Allgemeine), die uns wichtige Zusammenhänge der Erscheinungen zeigen, ist die Beschreibung der allgemeinen, spezifischen und individuellen Seiten der Vogelstimme (nach Arten und Individuen), wie auch das konkrete Erkennen ihrer Stammesentwicklung, ferner ihr allgemeiner Vergleich mit der menschlichen Melodik unmöglich.

Das Gebiet der Vogelstimmenforschung dieser Art gehört ebenso zur Ornithologie wie zur *Musikwissenschaft* in ihrem vollständigen Sinne. Hinsichtlich ihrer unmittelbaren Zwecke und Methoden gehen zwar hier die beiden Wissenschaften ineinander über, hinsichtlich ihrer ferneren Ziele und ihrer Folgerungen unterscheidet sich aber auch die Vogelstimmenforschung innerhalb der Musikwissenschaft von der Vogelstimmenforschung innerhalb der Ornithologie.

Nun scheint es notwendig zu sein — und dies wird immer mehr offenbar —, die Heranbildung einerseits von Ornithologen musikwissenschaftlicher Bildung, andererseits von Musikologen mit grundlegenden ornithologischen Kenntnissen zu ermöglichen. Bis dahin jedoch — und auch weiterhin — ist die wissenschaftliche Zusammenarbeit von musikwissenschaftlichen und ornithologischen Institutionen, wie auch die persönliche Zusammenarbeit der Forscher dieser beiden Fachgebiete notwendig. Auch die Zoopsychologie findet hier bedeutende Aufgaben, da die musikalischen Prozesse, die mit dem Verhalten der Vögel zusammenhängen, in ihrem Nervensystem auf Reflexwegen entstehen, sich entfalten und erlöschen. Die musikalische Stammesentwicklung der Vogelstimme

ist im wesentlichen mit der Entwicklung des ganzen Tongebungsapparates und innerhalb dieses hauptsächlich mit der Entwicklung der zentralen Nerventätigkeit der Vögel identisch.

Der naturwissenschaftliche Charakter der Vogelstimmenforschung ist demnach unzweifelhaft. Ebenso ist nicht zu bezweifeln, daß ihre wichtigsten Beziehungen über den Bereich der Naturwissenschaft weit hinüberweisen.

6. Der naturgeschichtliche Zusammenhang zwischen der Vogelstimme und der menschlichen Musik

Vor allem muß festgestellt werden, daß das Prinzip (der Mechanismus) der Tongebung des Menschen und der Vögel grundverschieden ist. Die Luftröhre der Vögel ist im wesentlichen — wie bereits erwähnt — ein lebendiges, natürliches Blasinstrument. Zufolge des in ihm verkörperten Pfeifenprinzips (Blasinstrumentenprinzips) konnte dieses »Blasinstrument« der Vögel im wesentlichen unabhängig von ihrem Willen lange Zeit hindurch lediglich Intervalle der physischen Obertonreihe ertönen lassen (von den höheren Entwicklungsstufen abgesehen), wie auch die erste Funktion der ältesten natürlichen Blasinstrumente (Signalinstrumente) des Menschen nichts anderes war, als die Stimmen der Vögel, oder die — diese schon widerspiegelnden — Menschenstimmen aus gesellschaftlichem Bedürfnis zu »imitieren«. Diese im Grunde genommen überwiegend physisch-akustisch gebundene mechanische Art der Tongebung — die wir an Hand der Beispiele des Mäusebussards, Schwanenmännchens, Huhns, Schneekranichs, Steinrötels usw. veranschaulicht haben — wurde aber bereits von den Vögeln selbst weiterentwickelt, wodurch sie zu so hochentwickelten Formeln gelangt sind, wie z. B. die angeführten Melodien der *Heidelerche*, denen ähnliche der Mensch — auf einer gewissen Entwicklungsstufe schon von den Vögeln unabhängig — auf dem Wege der gesellschaftlichen und inneren nervenphysiologischen Entwicklung auch selbst entfaltet (und die er freilich auch überholte).

Das Gesetz der Obertonreihe war die physisch-akustische Bedingung der inneren physiologischen und der gesamten biologischen Entwicklung der Vogelstimme. Diese Gesetzmäßigkeit ist infolge ihrer wiederholten gemeinschaftlichen Verwirklichungen in das zentrale Nervensystem der Vögel eingedrungen und hat dort den verschiedenen physischen Intervallverbindungen gemäß gegensätzliche Nervenverbindungen zustande gebracht. Der Kampf zwischen diesen inneren nervenphysiologischen Gegensätzen zeitigte auf der Basis der biologischen Funktion der Stimmerzeugung

bedingte Beziehungsreflexe von neuer Intervallstruktur, die sich von den Beziehungsreflexen der rohen physischen Obertonreihe bereits qualitativ unterscheiden und schon im Vogelgesang eine Tonsystementwicklung (ein eigenartiges, physiologisches »Temperieren«) im wahren Sinne des Wortes — also nicht bloß ein quantitatives Wachsen — bedeuten. (Zur Entstehung der Vogelmelodik hat selbstverständlich auch die Entwicklung und Mitwirkung der verschiedenen nervenphysiologischen Bewegungsformen — wie Repetition, Variation, Transposition usw. — beigetragen, die hinsichtlich des musikalischen Aufbaus eine unentbehrliche Funktion haben.)

Demgegenüber kann der Mensch die Höhenverhältnisse seiner Stimme nur durch Anspannen und Nachlassen seiner vibrierenden Stimmbänder ändern. Diese Möglichkeit der Änderung ist hier von keinem Gesetz, das Stufenartigkeit verursachen könnte, gebunden, wie das Gesetz der Obertonreihe, das bei den Vögeln die Tongebung auf Grund des Pfeifenprinzips reguliert. Der Mensch konnte demnach im Laufe seiner Stammesentwicklung »aus eigener Kraft« keinerlei gebundenes Tonsystem ertönen lassen, da doch der physiologische Aufbau seines tonerzeugenden Organs ursprünglich bloß zu ungebundenen, gleitenden, also unregelmäßigen Tonhöhenveränderungen geeignet war, wie dies bei den übrigen Säugetieren und so auch bei den nächsten tierischen Verwandten des Menschen der Fall ist. (Die Menschenaffen sind nicht imstande, in ihrem »Gesange« gebundene Intervalle anzustimmen.)

Der Mensch singt trotzdem in allen Erdteilen in gesetzmäßig gebundenen musikalischen Tonsystemen! Er kann folglich die Höhenverhältnisse seiner Stimme quantenmäßig ändern. Bemerkenswert ist, daß die Grundlage der Intervallsysteme der vokalen (natürlichen) Melodik aller Völker die gleiche ist. Diese Grundlage besteht in der vollen oder partiellen Durdreiklangtritonik, d. h. in den harmonischen Intervallverhältnissen der physischen Obertonreihe. Folglich verfügt die Menschheit in ihrer Musik über eine *weltgültige Maßeinheit* (falls man von ausnahmsweise auftretenden und speziell erklärbaren Erscheinungen absieht).

Diese Erscheinung kann weder mit dem Aufbau der menschlichen Stimmorgane, noch durch die menschlichen Vererbungsmöglichkeiten erklärt werden; deshalb gibt es dafür keine andere Erklärung als die, daß der Mensch die grundlegenden — »präfabrizierten« — Elemente seiner Melodiewelt von außen, von seiner natürlichen Umwelt erhalten hat, wie denn auch andere Inhaltselemente seines Bewußtseins (z. B. die arithmetischen, geometrischen, grammatischen usw. Begriffe). Dies ist die Gesetzmäßigkeit der Widerspiegelung.

So ein allgemeines musikalisches Maßsystem wurde dem Menschen — außerhalb des Menschen und innerhalb der Natur — in direkt wahrnehmbarer Form ausschließlich durch die Vogelstimmen geboten, da andere Klassen der Tierwelt es überhaupt nicht besitzen.

Das Gesagte wird auch auf logischem Wege durch zwei überzeugende Tatsachen wahrscheinlich gemacht.

Die eine Tatsache ist die, daß *die grundlegenden Intervalle der menschlichen Melodik mit den grundlegenden Intervallen der Vogelmelodik übereinstimmen*, wie dies auch unsere Tonbandaufnahmen beweisen.

Die andere Tatsache ist, daß nach Beweisen der Paläornithologie (deren anerkanntester ungarischer Bahnbrecher LAMBRECHT war) der Vogelgesang — u. zw. im wesentlichen in seinen heutigen Formen, mit seinen weit hörbaren Intervallen — bereits zur Zeit des Aufkommens der menschlichen Rasse in der Umwelt des Urmenschen tönte und ununterbrochen Millionen und Millionen von Impulsen in die Gehörsorgane unserer, eben zum Bewußtsein erwachenden Ahnen sandte.

Der Urvogel *Archeopteryx* erschien im Jura des Mezozoikums vor etwa 150 Millionen Jahren. In der Kreide, vor etwa 100 Millionen Jahren, erhob sich der Vogel in die Luft. Die Urgewässer wurden von *Fischvögeln, Tauchern, Flamingos, Kormoranen, Kranichen, Rallen* und verschiedenen *Reihern* bevölkert. Die tertiäre Fauna der Phosphoriten von *Quercy* legen uns Zeugenschaft von einer reichen tropischen Vogelwelt (vor 60—100 Millionen Jahren) ab. Zu dieser Zeit flogen bereits trompetende *Kraniche* durch die Luft und ihr ausgehöhltes Brustbein spricht dafür, daß ihre Luftröhre bereits mehrfach gewunden war, die *Urhühner*, *Tauben* und *Raubvogelarten* hatten sich bereits ausgebildet. Zur selben Zeit erreichte auch die Entwicklung der Singvögel ihren Höhepunkt. Nach LAMBRECHT soll in der Gegend der heutigen Gipsgruben von Montmartre schon vor vielen Millionen Jahren der erste wirkliche Vogelgesang erklungen sein.

Im Vergleich zur Vogelwelt meldet sich aber das erste menschliche Wesen erst in den Pleistozänschichten des Quartärs vor höchstens einer Million Jahren!

Diese unmittelbare und ununterbrochene Hörbarkeit der von den Vögeln gebotenen Jahrmillionen alten Tonquelle schließt die Möglichkeit aus, daß der zum Bewußtsein erwachende Urmensch die harmonischen Grundintervalle der physischen Obertonreihe aus der anorganischen materiellen Umwelt — unter Umgehung der Musikwelt der Vögel — auf irgendeine unerklärliche Weise »herausgefühlt« hätte. Was seine Sinnesorgane nicht erreichte, konnte auch in sein Bewußtsein nicht eindringen.

Im Besitze der von Vögeln leicht übernehmbaren — selbst das Gehör des Urmenschen unwiderstehlich ansprechenden — verschiedenen »Intervallmaße« war der Mensch nicht gezwungen, der leblosen Natur das zu entnehmen, was er von der lebenden Natur leichter erhalten konnte. Diese, auch für das Schicksal der menschlichen Musik so entscheidende urgeschichtliche Situation war äußerst einfach: der Urmensch lebte in Urwäldern und die Wälder der ganzen damaligen Welt waren von Vogelmusik erfüllt. Der Mensch erlernte zunächst sie nachzuahmen und als lebenswichtige gesellschaftliche Signale anzuwenden. (Auch Insektentöne, das gleichmäßige Pfeifen des Windes, das monotone Murmeln des Meeres und sonstige »musikalische« Tonerscheinungen der leblosen Natur dürften auf den erwachenden Urmenschen gewisse Wirkung ausgeübt haben. Doch waren diese Einwirkungen seltener, zufälliger und jedenfalls von untergeordneter Art gegenüber der ununterbrochenen, allseitigen, gesetzmäßigen Einwirkung der Vogelstimmen. Diese sekundären Wirkungen konnten höchstens Vorbilder für gleichmäßige Tonhöhe und keineswegs Muster für gebundene musikalische Intervalle sein. Die »Musik« aber entsteht — wenngleich nicht als Kunst — nur dort, wo das gebundene Intervall zustande kommt.)

Der Mensch schuf sich — durch die immer erfolgreichere Nachahmung der charakteristischsten und folglich am leichtesten merkbaren Vogelintervalle und deren Verbindungen — ein nützliches »musikalisches« Signalsystem, das *schon am Morgen der herandämmernden menschlichen Gesellschaft* seinen Lebensinteressen diente. (Die Rolle der Nachahmung der Vogelstimmen im Leben der Naturvölker ist ja bekannt.) Die menschliche »Paläomelodik«, die menschliche »Vormusik«, die allmählich zum Bestandteil der urgemeinschaftlichen »Gesamtkunst«, später zu einer selbständigen musikalischen Kunstart wurde, entwickelte sich ihren eigenen, inneren nervenphysiologischen Gesetzen entsprechend — eine vielgestaltige und trotzdem einheitliche Formwelt schaffend —, dabei natürlich *in enger Verbindung mit der Entstehung der Gesellschaft, unter ihrem Einfluß und in ihrem Interesse.* Das erste, durch die Vögel übermittelte natürliche Intervallsystem der Menschen wurde später auch von den ersten natürlichen Blasinstrumenten des Menschen gefestigt, da über deren Töne der Mensch bereits nach eigenem Willen waltete, vorderhand selbstredend nur ohne Möglichkeit der Änderung des Intervallvorrates dieser Instrumente.

Während der Mensch unter Lenkung seines zentralen Nervensystems die charakteristischsten (am leichtesten merkbaren) Vogelintervalle und deren Verbindungen zu unterscheiden lernte, erlernten es auf »innerem«

Wege auch seine Stimmbänder, diese Intervalle (Höhenverhältnisse), d. h. die gebundene Stufenmäßigkeit ertönen zu lassen. Die anfänglich unartikulierte und musiklose Stimmgebung der aufkommenden menschlichen Rasse gestaltete sich im Laufe der gesellschaftlichen Entwicklung — sich trennend — einerseits zur Sprache, anderseits — allmählich — zur Melodie (Musik). Die gesellschaftlich determinierte hochentwickelte Widerspiegelungs-, Leit- und Kontrolltätigkeit des zentralen Nervensystems erklärt die Tatsache, daß der Mensch trotz seines auf Stimmbänder aufgebauten Tongebungsapparates fähig ist, in gebundenen musikalischen Tonsystemen zu singen. Die am meisten spezifische natürliche Determinante in der Entstehung und in der Entwicklung der musikalischen Erscheinungen ist im allgemeinen das Gesetz des physischen Obertonreihe; die Ursache des Aufstiegs der musikalischen Erscheinungen auf die menschliche Ebene aber ist — unter Mitwirkung der vermittelnden Rolle der Vogelstimme — die gesellschaftlich induzierte und beeinflußte höhere nervenphysiologische Tätigkeit des Menschen, welche ihre besonderen und relativ autonomen »inneren« Gesetze hat. Das von den Vögeln übernommene »musikalische Grundmaterial« wird dann durch diese eigenartigen nervenphysiologischen Gesetze in immer mehr menschlich werdende Formen — bereits vom Anfang an *auf Grund der Wirkung der Gesetze der sich entwickelnden Gesellschaft, sowie des integrierenden und differenzierenden Einflusses der konkreten Geschichte der einzelnen menschlichen Gemeinschaften (Völker)* — getrieben. Dieser gesellschaftsgeschichtliche Einfluß ist am Anfang freilich schwächer, steigert sich jedoch mit der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft in zunehmendem Maße. In bestimmter (nicht aber in jeder) Hinsicht hat die entscheidende Rolle die Gesellschaft, ohne daß dies Negation der natürlichen Seiten der Musik bedeuten würde, ja *die entscheidende soziale Determinante wirkt sich gerade innerhalb der »inneren« Bedingungen der Musik aus.* Hier handelt es sich aber um die Fragen der Beziehungen zwischen Gesellschaft und Musik, deren Lösung nicht mehr der Vogelstimmenforschung obliegt, obwohl auch die Ergebnisse der letzteren voraussichtlich zur Klärung dieser Probleme beitragen werden.

Wenn wir behaupten, daß die 100—150 Millionen Jahre alte Geschichte der Vogelmelodik gleichsam die Vorgeschichte der eine Million Jahre alten menschlichen Melodik ist, dürfen wir diese Behauptung nicht zu einfach auffassen. Auch der Urmensch vermochte die Vogelmelodien von oft unglaublich großer Geschwindigkeit, die auf sehr hohen Stufen der Stammesentwicklung der Tonerzeugung standen, nicht zu erfassen und zu analysieren, da ja doch auch wir diese, nur mit Hilfe

des Tonbandgerätes und verschiedener technischer Verfahren kennenlernen und analysieren (richtig hören) können.

Der Wahrnehmungsapparat und das Bewußtsein der ersten Menschengruppen war unfähig, die höheren Entwicklungsstufen der Vogelstimme widerzuspiegeln. Diese Stufen konnten also in der Ausgestaltung der menschlichen Melodik keinerlei Rolle spielen. Es gab aber auch Vögel von größerem Körper, die folglich auf längeren und dickeren »Instrumenten« flöteten und trompeteten, die also tiefere Stimmen hatten, wie auch Vögel, die einige, zumeist harmonische Intervalle trotz ihrer hohen Tonlage für das menschliche Gehör klar wiederholten. Die charakteristischen reinen Quarten, großen und kleinen Terzen, Durdreiklangwendungen und vielleicht auch halbtonlosen tetratonischen Wendungen dieser Vogelstimmen waren die ersten Intervallmaßstäbe und »musikalischen« Vorbilder des Urmenschen. Solche Vorbilder waren z. B. die weitschallenden Quarten und Terzen des *Kuckucks*, die reinen Quart-, Quint- oder Oktavsprünge des durchdringenden *Hühnergegackers*, die am Anfang dieses Aufsatzes angeführte Trompetenquarte des *Schneekranichs*, die reinen Quarten oder die Terzen der *Kohlmeise* usw. Der musikalische Charakter dieser Vogeltöne ist uns allzu gut bekannt, doch gehören sie sosehr zu unserem Alltagsleben, daß ihre unmittelbare Nähe die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft von ihrer außerordentlich großen entwicklungsgeschichtlichen (musikgeschichtlichen) Bedeutung ablenkte.

Der Urmensch konnte demnach die ersten Intervallklischees, die ersten verbindlichen Maßeinheiten — wie auch vielleicht die ersten lockeren »Aufbaumuster« — der gebundenen menschlichen Melodie nur den niedrigeren oder zurückgebliebenen Stufen der Stammesentwicklung der Vogelstimme entnehmen. Von da an entwickelte er diese nach den inneren Gesetzen seiner eigenen, höherentwickelten Nerventätigkeit zu eigenartig vermenschlichten Melodieformationen, zur menschlichen Musik weiter, u. zw. von allem Anfang an vom differenzierenden und in gewissem Sinne bestimmenden Einfluß des gesellschaftlichen Seins getrieben. Das eigenartig »Menschliche« unterscheidet sich im Laufe der Entwicklung der Musik selbstredend niemals im absoluten Sinne vom eigenartig »Vogelhaften«. Der Unterschied zwischen den beiden (dem Menschlichen und dem Vogelhaften) ist in gewissem Sinne geschichtlich, folglich im wesentlichen relativ. Dies beweisen auch unsere angeführten Beispiele.

Vom Gesagten abgesehen, bilden die höheren, in der Regel bloß mittels der entsprechenden Instrumente und der speziellen Methoden erfaßbaren Entwicklungsstufen der Vogelstimme ein besonders wichtiges Gebiet der Ornithomusikologie (der Musikforschung). Dies eben aus

dem Grunde, weil die höchstentwickelte Vogelmelodik die Ausgestaltung der menschlichen Melodik unmittelbar nicht beeinflussen konnte und demnach — sogar in dieser, für den Menschen unzugänglichen Region — bereits *viele Millionen Jahre vor der Entstehung der menschlichen Rasse zu erstaunlich menschenartigen Formen* gelangte. Und umgekehrt, auch eben deshalb, weil die menschliche Melodik, von dieser hohen Entwicklung der Vogelmelodik unabhängig, im Laufe ihrer »inneren« Entwicklung, in gewissem Sinne mit Recht auch als »vogelmäßig« auffaßbare Formen entwickelte, die bloß auf den vom Menschen sinnlich nicht wahrnehmbaren Stufen der Vogelstimmenentwicklung (z. B. in der Heidelerchenmelodik) erschienen sind. Eben darum ist es offensichtlich, daß es sich hier (!) um eine, *in ihren Grundlagen objektiv determinierte parallele Entwicklung* handelt. Um eine *parallele Entwicklung auf den höheren Stufen* und um *gemeinsame Berührungspunkte* (des Gebens und Nehmens) *auf den niedrigeren Stufen der Stammesentwicklung der Vogelstimme.* (Das Geben war freilich einseitig und vom Vogel ausgehend, auf den Menschen gerichtet.) Der eigenartige Unterschied zwischen der menschlichen und der Vogelmelodik wird natürlich weder durch die gemeinsame Quelle, noch durch die spätere parallele Entwicklung getrübt. Und dies ist auch umgekehrt der Fall.

Aus all dem können wir die prinzipielle und praktische Folgerung ziehen - welche übrigens späterhin auf Grund einer reichhaltigeren Vogelstimmensammlung und weitgreifenden Analyse der Vogelstimmen unter Beweis gestellt werden muß —, daß *die natürliche, jedoch auch in dieser Hinsicht gesellschaftlich bedingte Seite der menschlichen Musik ein viel bedeutenderes Gebiet im Geschichts- und Erscheinungskomplexe der menschlichen Musik einnimmt und dort eine weitaus direktere und bedeutendere Rolle innehat, als wir bisher, ausgehend nur aus dem gesellschaftlichen Charakter und der gesellschaftlichen Rolle der Musik, gedacht hätten.*

Aus diesem Grunde kann auch diese neue, in jüngster Zeit begonnene Vogelstimmenforschung — als grundlegender musikwissenschaftlicher Forschungszweig — zu einer fruchtbaren Disziplin der Musikwissenschaft werden und hinsichtlich ihres Zweckes, Gegenstandes und ihrer Methoden sich zu einer »selbständigen« Wissenschaft entfalten.

In der »Vogelmusik«, auf der Stufe des tierischen Seins, verließ bereits die »Musik« ihren physischen Kerker und wurde vom Leben beflügelt. So rückte sie von einer physischen Erscheinung als Möglichkeit zu einer wahrhaft gesetzmäßigen biologischen Erscheinung auf.

Die Vögel — dies braucht nicht noch eigens betont zu werden - kennen die Arbeit nicht, produzieren nicht, besitzen keine Begriffs-

sprache und können dementsprechend auch nicht denken (in menschlichem Sinne des Wortes). Ihre »Melodiesprache« gelangte dennoch auf *rein natürlichem Wege* zu einer musikalischen Formenwelt, die in vieler Hinsicht mit der des Menschen grundsätzlich identisch ist.

Die Vogelmelodik ist im allgemeinen Sinne und im wesentlichen nichts anderes, als eine eigenartige Bewegungsform der Materie: eine auf mechanische (physische) Bewegungsformen aufgebaute biologische, also höhere, Bewegungsform.

Die Möglichkeit (!) der Entwicklung der menschlichen Melodie (Musik) ist demzufolge bereits auf der Stufe des tierischen Seins, die der Entwicklung der Vogelmelodik dagegen schon auf der Stufe des anorganischen materiellen Seins gegeben. Daraus folgt, daß auch die Möglichkeit der gesetzmäßigen Ausgestaltung der menschlichen Musik als einer Form der Kunst prinzipiell im inneren Wesen der Materie gegeben (nicht aber mechanisch determiniert) ist. Es bedarf nur entsprechender (zuerst biologischer, später gesellschaftlicher) Bedingungen, daß diese Möglichkeiten im Laufe eines langwierigen natur- und gesellschaftsgeschichtlichen Prozesses allmählich zur Wirklichkeit werden.

Wollen wir den Begriff »Melodie« (Musik) in seiner vollen materiellen Vielseitigkeit, in seiner ganzen Tiefe verstehen, so muß die Wissenschaft diesen langwierigen und in mehrere Entwicklungsperioden gegliederten Prozeß Schritt für Schritt konkret und mit seinen sämtlichen wesentlichen Zusammenhängen erschließen.

An dieser Perspektive muß man festhalten.

7. Platz der Vogelstimmenforschung in der Erkenntnis des gesamten geschichtlichen Prozesses der Musik

Die Musikwissenschaft definiert die »Musik« im allgemeinen als ein eigenartige gesellschaftlich-künstlerische Tätigkeit des Menschen, und die Philosophie: als eine seiner gesellschaftlichen Bewußtseinsformen. Dementsprechend, sobald wir von der Tongebung der Vögel als von »Musik« sprechen, hören wir die Bemerkung: das ist eine anthropozentrische Auffassung, d. h. wir wollen etwas in die Tierwelt hineindichten, was nur in der menschlichen (gesellschaftlichen) Welt existieren kann.

Wir wollen diese allzu gewohnte — im entsprechenden Zusammenhang richtige — Argumentation etwas näher betrachten.

Wir haben gesehen, was alles in der Tongebung des Vogels und des Menschen gemeinsam ist. Und was in den beiden gemeinsam ist, das ist

— musikalischen Charakters. Die Wahrheit verhält sich folglich umgekehrt: die obigen Definitionen sind einseitig und folglich in gewissem Sinne und Grade auch anthropozentrisch, was sonst selbstredend ist, da doch die ganze Geschichte der menschlichen Erkenntnis ein Prozeß und ein Beispiel der Progression vom »menschlich Subjektiven« zum »sachlich Objektiven« ist. Wenn wir zugeben, daß der gesamte Entwicklungsprozeß der Musik in der Natur weit vor dem Erscheinen des Menschen seinen Anfang hatte, so geben wir damit zu, daß die Musik auch einen der menschlichen Gesellschaft vorausgehenden und außerhalb dieser stehenden Zustand hat. Wenn wir also die »Musik« bloß als eine gesellschaftliche Bewußtseinsform auffassen, so ist dies nur in gewisser — für den Menschen in der wichtigsten — Beziehung wahr, doch in anderer Beziehung eine unwahre Definition. Wenn wir dies jedoch außer acht lassen, wird die Definition der Musik anthropozentrisch sein, da nicht die »Musik« im allgemeinen, sondern die »Musik als Kunst«, also die »Tonkunst«, zu den gesellschaftlichen Bewußtseinsformen des Menschen gehört. Die »Musik« ist ein Begriff größeren Umfanges als die »menschliche Musik«, und sogar der Begriff »menschliche Musik« ist umfassender als der Begriff »Tonkunst«. Die »Tonkunst« ist wirklich eine eigenartige gesellschaftlich-künstlerische Tätigkeit und eine gesellschaftliche Bewußtseinsform des Menschen. Falls man also unter dem Ausdruck »Musik« dem alltäglichen Wortgebrauch entsprechend die »Tonkunst« meint, so ist die obige philosophische Definition natürlich im wesentlichen und in diesem bestimmten Sinne richtig. Doch wäre es ratsam — den neuesten fachwissenschaftlichen Feststellungen entsprechend und zumindest für den anspruchsvollen wissenschaftlichen Gebrauch — den Inhalt, Umfang und die gegenseitige Beziehung der Begriffe nunmehr genauer zu bestimmen.

In Kenntnis dieser Probleme können wir also mit Recht auch von einer »Vogelmusik« sprechen.

Die Aufgabe der Wissenschaft ist, die Welt so kennenzulernen, wie sie ist. Doch wie ist sie und was ist die ihr innewohnende »Musik«?

Wir sind der Meinung, daß *die Musik in weitestem Sinne (!) — also im Sinne der der Wirklichkeit gemäß aufgefaßten Musik — ein eigenartiger geschichtlicher Prozeß ist, der die leblose Materie mit dem Leben und das Leben mit der Gesellschaft verbindet.* Diese Feststellung folgt aus den verschiedenen natur- und gesellschaftsgeschichtlichen Erscheinungsformen, aus den verschiedenen scharf umgrenzten, jedoch zusammenhängenden »Entwicklungsetappen« der Musik. Im Rahmen des zusammenhängenden entwicklungsgeschichtlichen Gesamtprozesses der Musik unterscheiden

sich drei charakteristische (spezifische) Etappen, drei große entwicklungsgeschichtliche - man könnte sagen, »weltgeschichtliche« — musikalische Epochen, drei verschiedene Qualitäten:

1. die »Musik«* auf der Stufe des anorganischen materiellen Seins,
2. die »Musik« auf der Stufe des tierischen Seins,
3. die »Musik« auf der Stufe des menschlichen Seins:

a) in der Sphäre der nervenphysiologischen Tätigkeit des Menschen,

b) auf der Ebene des gesellschaftlichen Seins.

Die erste Epoche ist im wesentlichen der 3 Milliarden Jahre dauernde Prozeß der Entstehung und der Geltung der Gesetzmäßigkeit der physischen Obertonreihe.

Die zweite besteht vorherrschend in dem 150 Millionen Jahre währenden Prozeß der Entstehung und Entwicklung der Vogelmusik, der auf der Grundlage und unter den Bedingungen der ersten Epoche seinen Anfang nahm und sich entfaltete.

Die dritte Epoche ist die Entwicklungsgeschichte des menschlichen Musizierens (Singens) von höchstens einer Million Jahren, die von ihrem Beginn an notwendigerweise auf zwei verschiedenen und doch aufs engste zusammenhängenden Ebenen vor sich geht.

Die eine — geschichtlich tiefere — Ebene findet in der Sphäre der nervenphysiologischen (reflektorischen) Tätigkeit des Menschen ihre Verwirklichung, als die verhältnismäßig autonome »innere« Entwicklung der menschlichen Melodik, die sich aber stets unter den eigenartigen (»äußeren«) gesellschaftsgeschichtlichen Bedingungen und unter ihrem wachsenden Einfluß vollzieht.[19]

Die zweite Ebene ist die Entwicklungsgeschichte der Musik als gesellschaftlicher Erscheinung und innerhalb dieser vorwiegend der Tonkunst (der musikalischen Kunstgattungen, Kunstformen, Richtungen, Werke usw., kurzum der Musik als einer eigenartigen hohen Erschei-

* Den Ausdruck »Musik« ererbten wir von den Musen der altgriechischen Mythologie. Der ungarische Ausdruck »zene« (= Musik) hat aber nach seinem Ursprung und seiner Phonetik nichts Gemeinsames mit den »Musen«. Deshalb erschwert er nicht derart, wie das Wort »Musik« der deutschen Sprache, die Annahme, daß »Musik« auch außerhalb der Kunst, wie z. B. die Erscheinung der Vogelmelodik in der Natur, existieren kann. Bei den Altgriechen ansonsten hatte neben den verschiedenen Kunstarten auch die Wissenschaft ihre Musen.

[19] Zur Klärung dieser naturgeschichtlichen Ebene der menschlichen Musik, als eines Grenzgebietes der einschlägigen Forschungen, unternahm ich einen Versuch im I. Bande (Innere Entwicklung der Volksmelodik der Mari und Tschuwaschen) wie auch im II. Bande (Innere Entwicklung der wogulischen und ostjakischen Volksmelodik) meiner Arbeit *»Dialektik der inneren Entwicklung der Melodie und die Einheit der Vielfältigkeit der Volksmusiken«*. (Ung. Staatl. Musikverlag, 1959, 800 pp.).

nung des gesellschaftlichen Überbaus), die sich stets auf Grund und unter den Bedingungen der gesellschaftlich ebenfalls bedingten nervenphysiologischen Tätigkeit des Menschen, auf Grund und unter den Bedingungen der »inneren« Entwicklung der Melodik vollzieht.

Der Grund dieser »Dualität« der menschlichen Musik liegt im Menschen selbst, der in dieser Hinsicht eine Einheit von zwei Gegensätzen darstellt: er ist ein natürliches (physisches) und auch ein gesellschaftliches Wesen zugleich (wenn auch nicht in gleichem Maße; in anderer Hinsicht freilich ist der Mensch eine Einheit nicht nur zweier, sondern unendlich vieler Gegensätze).

Diese drei Hauptepochen der Entwicklung gliedern sich eigentlich in vier verschiedene Ebenen (Stufen), doch die zwei höchsten Ebenen bilden eine besondere untrennbare Einheit in der menschlichen Musik. (Bemerkenswert ist indessen, daß wir auch bei der *Heidelerche* — d. h. auf der höchsten Stufe der Stammesentwicklung der Vogelstimme — eine entwickelte nervenphysiologische Tätigkeit feststellen konnten, die der musikalischen nervenphysiologischen Tätigkeit des Menschen ähnlich ist. Diese Feststellung hat eine prinzipielle Bedeutung.) Die vierte (höchste) Stufe enthält die Ergebnisse der unter ihr stehenden — in gewissem Sinne allgemeineren — drei Stufen, die dritte enthält und entwickelt die Folgen der beiden unteren Stufen weiter, wogegen die zweite Stufe auf Grund der ersten entstand, die ja die tiefste — physische — »Ursache«, die tiefste innere Bedingung der Musik ist. Diese verschiedenen Entwicklungshöhen durchdringen einander zeitlich (geschichtlich), räumlich und in ihrer Funktion. Die höheren Entwicklungsstufen konnten ohne die Entstehung der niedrigeren weder zustande kommen, noch bestehen. Ineinandergebaut — als zu etwas qualitativ Neuem verschmelzende geschichtliche und formelle »Grundschichten« der Musik — bestimmen sie die jeweilige Gegenwart menschlicher Musik und die objektiven Grundlagen ihrer zukünftigen Möglichkeiten.

Nur die vielseitige — gesondert, sodann auch in ihrem Zusammenhang (in ihrer Einheit) erfolgte — konkrete Erschließung dieser drei entwicklungsgeschichtlichen Epochen (genauer: dieser vier Ebenen) kann ein verhältnismäßig vollständiges, wissenschaftlich genügend begründetes Bild über die menschliche Melodie, über die menschliche Musik auch als Kunst verschaffen. *Nur die Beachtung dieser vier Hauptseiten der in weitestem geschichtlichem Sinne aufgefaßten Musik bewahrt uns davor, daß unsere Auffassung der Musik »anthropozentrisch« werde, und nur auf diesem Wege wird sie zur getreuen Widerspiegelung eines vielfach verzweigten und vielschichtigen Prozesses der Welt.* Beim Lichte dieser Konzeption kann

nicht mehr bemängelt werden, daß wir auch die Tongebung der Vögel und letzten Endes in gewissem Sinne sogar die Erscheinungen der physischen Obertonreihe als »Musik« betrachten, da wir die so gewonnenen Begriffe nicht über die Grenzen ihres wahren Inhaltes hinaus ausdehnen und es droht nicht die Gefahr, das Ganze mit dem Teil zu verwechseln und die einzelnen Teile zu leugnen.

Aus dieser grandiosen geschichtlichen Perspektive von 3 Milliarden Jahren betrachtet, scheint die Musikwissenschaft durchaus nicht einfach eine »Gesellschaftswissenschaft« zu sein, ihre gewohnte Eingliederung in das System der Wissenschaften erweist sich als fraglich. Wir wissen bereits, daß die Musikwissenschaft eine komplexe vielseitige Wissenschaft ist und verschiedene naturwissenschaftliche und gesellschaftswissenschaftliche Gebiete und die diese verbindenden Grenzgebiete umfaßt. »Musikwissenschaft« ist ein — Sammelbegriff. Sie ist jedoch nicht bloß Gesamtheit ihrer eigenen Forschungszweige, da eben die Sicherung der Einheit und Wechselwirkung aller Zweige der Musikforschung zu potenzierten, höheren — synthetisch-konkreten — Resultaten führt.

Aus dieser Perspektive sehen wir nun bereits klar, welchen Platz die Vogelstimmenforschung in der komplexen Musikwissenschaft einnimmt, bzw. einnehmen soll. Die Vogelstimmenforschung kann kein Selbstzweck sein: sie weist sowohl weit über die Grenzen der Ornithologie, als auch der Musikwissenschaft, folglich über sich selbst hinaus, wie jede grundlegende, wahrhaft schöpferische wissenschaftliche Forschung.

Die Organisierung und Lösung der Aufgaben dieser komplexen Musikwissenschaft ist ein wichtiges und allgemeines wissenschaftliches Interesse und auch das erstrangige Interesse der einzelnen berührten fachwissenschaftlichen Forschungszweige.

Diese neuartig aufgebaute Vogelstimmenforschung ist heute lediglich Initiative unseres Institutes, doch sind wir überzeugt, daß sie sich in der nahen Zukunft notwendigerweise weiter ausbreiten wird, sobald unsere Resultate und die Perspektiven unserer Forschungen der wissenschaftlichen Öffentlichkeit bekannt und von ihr anerkannt werden und diese Anerkennung zur objektiven materiellen Kraft wird. Wir werden es allerdings nicht unterlassen, auch persönlich dafür einzutreten.

Diese Forschungen machen eine weite inländische und internationale Zusammenarbeit — u. zw. bei bescheidenen Unkosten — möglich und notwendig. Wenn wir bloß an den gegenseitigen Austausch der Tonbandkopien von Vogelstimmenaufnahmen denken, so können schon allein damit ornithologische und musikwissenschaftliche Institutionen, Universitäten, Museen, wie auch einzelne Forscher der fernsten Länder und Weltteile

für diese interessante Arbeit gewonnen werden. Die fleißig sammelnden und zusammenwirkenden Fachleute und Amateure könnten allmählich alle Stimmen der Tausende zählenden Vogelarten der Welt zusammentragen. Man könnte auch einen internationalen Verband der Vogelstimmensammler in allen Ländern organisieren, wo es schon verhältnismäßig viele Tonbandgeräte (auch im Privatbesitz) gibt.

Von diesen großen Perspektiven muß jedoch jetzt, gerade im Interesse dessen, sie stufenweise zu erreichen — abgesehen werden. Die reelle Aufgabe besteht vorläufig in der Schaffung der vollständigen und wissenschaftlichen — den musikwissenschaftlichen Forderungen entsprechenden — Sammlung der Stimmen aller einheimischen Vogelarten (in Form eines Vogelstimmenarchivs auf Tonbändern und in verlangsamter Notenschrift »Corpus Vocium Avium Hungariae«), weiters, im Interesse der Erleichterung der eigentlichen wissenschaftlichen Arbeit, in der Verbesserung der technischen Voraussetzungen der Forschung. (Selbst die besten Tonbandgeräte sind nicht für so eigenartige und hohe Ansprüche bestimmt, und es handelt sich auch nicht bloß um Tonbandgeräte.)

Die hier angeführten Vogelstimmenaufzeichnungen sind eigentlich Versuche, und wenn sie auch mit großer Sorgfalt und viel Zeitaufwand notiert wurden, können sie bestimmte Ungenauigkeiten enthalten. Wir könnten sie als strebsame und redliche »Lehrlingsarbeit« bezeichnen. Die etwaigen Fehler werden nicht wesentlich sein und können hauptsächlich daraus entstanden sein, daß in der sonderbaren, verborgenen und sozusagen »geheimnisvollen« Welt der Vogelstimmen der notierende Musikwissenschaftler noch nicht recht erlernen konnte, wie er am richtigsten zuhören soll, und weil er sich erst später in dieser bisher unbekannten Welt mit voller Sicherheit orientieren wird können, wenn er schon zahlreiche und vielerlei Vogelstimmen gehört und — seine früheren Fehler im Laufe der Arbeit ununterbrochen verbessernd — die Feuerprobe vieler genauer Aufzeichnungen bestanden hat. Obzwar die Aufzeichnung der Vogelstimmen Probleme aufwirft, die in der Sammlung der Volksmelodien überhaupt unbekannt sind, geben unsere Aufzeichnungen ein verhältnismäßig getreues Bild der beobachteten Vogelstimmen.

Natürlich konnten wir die Mikrorhythmik des Vogelgesanges — folglich den oft irrationellen Wechsel seiner Zeitwerte — nicht ganz genau wiedergeben. Damit können wir uns jedoch abfinden, da unsere Forschungsarbeit im wesentlichen und hauptsächlich auf die Klärung der Tonhöhenverhältnisse (Intervallverhältnisse) — auf die elementarste Voraussetzung jeder Musik — gerichtet ist. Und da es sich hier nicht um Volksmusik, also nicht um Kunst, handelt, bedeutet eine bestimmte

annehmbare (und unvermeidliche) Vergröberung des Rhythmus der Vogelmelodik keinerlei Gefahren für unsere Beobachtungen. Jedenfalls sei hier festgestellt, daß wir bei der Niederschrift der mitgeteilten höheren Vogelmelodien die Fixierung ihres regelmäßigen musikalischen Rhythmus besonders sorgfältig beachteten.

Wir hoffen, daß wir durch die hier dargelegte Theorie über die Entstehung, Entwicklung und über das Wesen der Musik die Stellung unserer Forschungen nicht nur in der Musikwissenschaft und Ornithologie, sondern auch im Kampfe um die Förderung des wissenschaftlichen Denkens überhaupt aufzeigen konnten.

Die vorliegende Abhandlung und unsere gesamte konkrete Forschungsarbeit ist zugleich eine Antwort auf die heute noch auftauchende agnostizistische Auffassung, die erklärt, die Probleme der Entstehung der Musik ließen sich niemals lösen, sie müßten vielmehr für die Menschen ein »ewiges Rätsel« bleiben, die daher in dieser Beziehung nur das »Ignoramus et ignorabimus« wiederholen könnten. Zugleich ist sie Antwort auf die kurzsichtige Ansicht, daß die Beschäftigung mit diesen Problemen ein fruchtloser »Zeitvertreib für weltabgewandte Forscher« sei, der »weder der Wissenschaft und der Kunst noch der Gesellschaft zum Nutzen gereichen kann«.

Unseres Erachtens können wir alle Dinge, Erscheinungen und Prozesse in aller ihrer Vielfalt, in allen ihren Zusammenhängen nur dadurch erschließen, daß wir die Ursachen, Voraussetzungen und Gesetze ihrer Entstehung und Entwicklung aufdecken. Kennen wir nämlich ihre Entstehung nicht, wie wollen wir dann ihre Entwicklung erforschen? Und wie kann man, mangels der möglichen Kenntnisse über ihre Entwicklung und deren Gesetzmäßigkeiten, die Dinge, Erscheinungen und Prozesse — also auch die Erscheinung und den Prozeß der Musik — tiefschürfend analysieren und beschreiben, wie kann man sie am besten und am zweckdienlichsten verwenden und für uns geeigneter gestalten?

Eben weil heutzutage über die Entstehung der Musik die — unseres Erachtens oberflächlich aufgestellte — Hypothesen ebenso zahlreich sind, wie die Forscher, die sich mit diesem Problem befaßten, darf man auf die wirklich wissenschaftliche Erkenntnis dieser Frage nicht verzichten, vielmehr soll man immer wieder versuchen, das Unbekannte mit besserem technischem und theoretischem Rüstzeug aufzudecken und es schließlich für das menschliche Wissen zu erschließen.

Wir möchten aufs neue und nachdrücklich hervorheben, daß wir die von uns entwickelte Theorie der Entstehung und der Entwicklungsgeschichte der Musik hier nur als erste Form der durch das untersuchte

Material gebotenen Lösung aufwerfen. Um sie endgültig annehmen und umsichtig ausarbeiten — wenn nötig modifizieren — zu können, bedarf es gründlicher und vielseitiger fachwissenschaftlicher Unternehmungen und der keineswegs starren, wohl aber konsequenten, schöpferischen — vor dem Neuen nicht zurückschreckenden — philosophischen Interpretierung, Verallgemeinerung und Kritik der erschlossenen Fakten. Wir erwarten die — objektive oder aus welchen Beweggründen auch immer geübte — Kritik und die Bemerkungen der Fachleute und der wissenschaftlich Interessierten, denn ihre Stellungnahme wird nur dem wissenschaftlichen Fortschritt dienen. Wir sind immer bereit, ihnen unsere Tonbandaufnahmen und Analysen im *Ungarischen Ornithologischen Institut* in Budapest vorzuführen.

Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt

von

L. Somfai

I

Eine sich mit der Entstehungsgeschichte eines hervorragenden Meisterwerkes befassende detaillierte, fast »Revisionsbericht«-artige, sich jedoch zu einer selbständigen Studie verbreiternde Analyse kann nur dann auf allgemeines Interesse rechnen, wenn sie nicht nur auf die ausgewählte Komposition, sondern auch auf das ganze Lebenswerk des Komponisten, oder wenigstens eine Periode desselben, sowie auf gewisse typische Charakterzüge seiner Schaffenswerkstatt ein Licht wirft. Was Franz Liszts Oeuvre anbelangt, bieten die erhaltenen Manuskripte der während der Weimarer Periode geschriebenen Stücke reiches Material zu einer solchen Analyse.[1]

Von musikgeschichtlichem bzw. ästhetischem Standpunkt betrachtet, ist es wohl unnötig, unsere Wahl zu begründen. Die Faust-Symphonie ist ja eines der charakteristischsten, vollkommensten Werke nicht nur Liszts, sondern auch der ganzen Musik des 19. Jahrhunderts. Die Fülle der erhalten gebliebenen, bisher unbekannten oder nur von wenigen studierten Manuskripte schafft günstige Vorbedingungen zur Analyse der Faust-Symphonie.[2] Die Weimarer Manuskripte sind in Raabes grundlegen-

[1] P. Raabe (*Liszts Schaffen*, Stuttgart—Berlin 1931. 68—78) vertieft sich in eine solche eingehende Analyse; er ruft, namentlich um die Rolle von Conradi und Raff — der beiden neben Liszt wirkenden Instrumentierungs-Famuli — richtig zu erfassen, die Quellen des Weimarer Museums zur Hilfe, seine Erläuterungen mit vielen aufschlußreichen Faksimile-Beilagen unterstützend (Tafel I—V). — J. I. Milstein (*Liszt*, Moskau 1956) vertieft hauptsächlich die Untersuchung von Form- und Harmonieproblemen durch die Herausgabe einer Reihe bisher nicht publizierter »vorletzter«, der endgültigen Gestalt vorangehender Teile in Notenbeispiel- bzw. Faksimile-Form.

[2] Unter den Bänden der bisher unvollendeten Liszt-Gesamtausgabe ist zwar auch die Faust-Symphonie erschienen (I. 8—9), von deren Revisionsbericht erwarten wir jedoch umsonst eine vollständige Analyse des Quellenmaterials. Die Arbeit B. Kellermanns wurde im wesentlichen nur ein, mit einigen nachträglichen authentischen Abänderungen erweiterter Neudruck der 1861 erschienenen Schuberth-Partitur.

dem Werkverzeichnis zwar genau angeführt,[3] er erwähnt auch das aus dem Jahre 1854 stammende Budapester Partitur-Autograph — eine eingehende Untersuchung der Quellen hätte jedoch den Rahmen seines Buches überschritten. Einige bisher nicht veröffentlichte ungarische Faust-Quellen,[4] sowie das eingehende Studium des in Raabes Werkverzeichnis registrierten Quellenmaterials[5] geben dem Forscher den Ansporn zu einer vergleichenden, sich auf das Ganze von Liszts Schaffenswerkstatt beziehenden Analyse.

*

Die inhaltlichen, ja sogar formalen Komponenten der Faust-Symphonie werden von den meisten Musikästheten sozusagen seit der Entstehung des Werkes (genauer gesagt seit Richard Pohls ersten Analysen[6]) von einer grundlegend irrtümlichen Betrachtung ausgehend geprüft. Die Titelangabe Liszts — »Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)« — überschätzend nähern sie sich dem Werk einseitig und betrachten dieses fast ausschließlich als von Goethes Faust untrennbar abhängend, hierdurch mehr, aber gleichzeitig auch weniger fordernd, als was Liszt mit seiner Symphonie beabsichtigte. Dieses Bestreben ist (nicht zufällig) in erster Reihe mit den Namen deutscher Musikästheten verknüpft;[7] der Ausgangspunkt des Gedankenganges ist selbstverständ-

[3] Op. cit. 292—293, 303—304.

[4] Als interessanteste »Neuheit« gilt das im Besitz der Nationalbibliothek Széchényi [NBSZ] befindliche (auch in Raabes Verzeichnis angeführte) Partitur-Autograph aus dem Jahre 1854. 1960 hat nämlich Restaurator Dezső Sasvári mit sachkundiger Hand die zugeklebten Blätter des Manuskriptes geöffnet, hierdurch zum erstenmal den Einblick in die während der Arbeit abgeänderten Teile gewährend. — Im Museum der »Franz Liszt Hochschule für Musik« lenkte Frau Dr. M. Prahács (für deren liebenswürdige Unterstützung ich an dieser Stelle Dank sage) meine Aufmerksamkeit auf die Tausigsche vollständige Klaviertranskription [1858 ?], der bisher wenig Beachtung geschenkt wurde, sowie auch auf die ebenfalls vor 1860 entstandene und Liszts Korrekturen enthaltende Partitur von Zellners »Gretchen«-Transkription.

[5] Das Weimarer Goethe—Schiller Archiv war so gütig, dieselben der NBSZ bzw. durch deren Musikabteilung mir selbst in Form von Mikrofilmen zur Verfügung zu stellen, wofür ich dem Institut und persönlich Herrn Dr. Otto Goldhammer auch an dieser Stelle meinen wärmsten Dank ausdrücke.

[6] Wir zitieren hier aus Pohls »*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*« Bd. II. (Leipzig 1883).

[7] Äußerst bedauerlich, aber auch charakteristisch ist, daß selbst in den als modernst geltenden Werken (gerade mit Berufung auf philologische Genauigkeit und richtige geschichtliche Einstellung) Liszts Werk die nicht echt »Goethesche« Einstellung zu Lasten geschrieben wird. In H. J. Mosers Buch »*Goethe und die Musik*« (Leipzig 1949) ist folgende, unserer Ansicht nach grundlegend falsche Rezension zu lesen: »Wohl erscheint uns, vom heutigen Gefühl für die eigentlichen Aufgaben der Musik, Wagners und noch mehr Liszts Programmsinfonik in erheblichem Ausmaß bereits wie einer entschwundenen Epoche angehörig, als eine höchst respektable, aber doch zunehmend verstaubende Historienmalerei; und so hoch an Liszts

lich und begründet. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt das Goethe-Werk als fast bedrückend einziger Gesichtspunkt der — übrigens bedeutend älteren — Faust-Problematik. Das überwältigende Werk war gleichsam die »Weltliche Bibel« der gebildeten und halbgebildeten Menschen dieser Epoche. Einige — die über gründlichere literarische Bildung Verfügenden — kannten zwar auch die zwei Goethe vorangehenden bedeutendsten Faust-Bearbeitungen: Johannes Spies' Buch und Marlowes Drama (dies beweist auch z. B. Pohls Analyse), aber »Der Faust« war mit Goethes Faust identisch. Trotzdem hätten die Musikologen jener Tatsache Beachtung schenken müssen, daß bereits die Faust-Kompositionen der zwei anderen Meister der revolutionär-romantischen Trias,[8] was Gehalt und Formlösung anbelangt, vor einer sklavischen Kopierung, einer mechanischen in-Musik-Setzung des Goetheschen Meisterwerkes geradezu flüchten (Berlioz weist diesen Gedanken schon im Vorwort ab); sie suchten bereits die revolutionär-neuen Möglichkeiten einer musikalischen Gestaltung des Faust-Gedankens, hiermit Liszts Symphonie gewissermaßen vorbereitend.

Unserem Gefühl nach konnte auch die Stellungnahme Goethes und seiner engeren Umgebung nicht völlig authentisch in der Frage sein, wie jenes Werk beschaffen sein soll, welches die Aufgabe hat, eine Musikparaphrase der epochemachenden Faustbearbeitung Goethes zu schaffen. Welches also der Bühne entsagt und nur das Wesentliche des Goetheschen Textes, der Handlung selbst beibehält. Wir wissen, daß es Goethes sehnlicher Wunsch war, Mozart möge seinen Faust vertonen.[9] Ohne jedoch den unvergleichlichen Wert einer eventuellen Faust-Oper von Mozart (oder des geplanten Faust-Opus von Beethoven) zu bezweifeln, ist es wohl unbestreitbar, daß der romantische und (vom ästhetischen und politischen Standpunkt aus) revolutionäre Komponist des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts sich dem Faust-Thema nötigerweise von einem

---

Faustwerk die Außensätze zu bewerten sind, so haftet doch den Innenteilen etwas an, das mehr nach Gounod als nach Goethe schmeckt: dies Gretchen ist mehr eine sentimentale *ingénue* mit Patschuliduft als ein reichstädtisches Kleinbürgermädchen, der Mephisto mehr ein *diable boiteux* und *fanfaron infernal* als Goethes mythenhafter Zyniker, der mit dem Herrgott wetten darf.« (119.)

[8] Wir denken hier in erster Reihe an Berlioz' »*La Damnation de Faust*« betitelte Legende (1846) und nicht an die seiner Jugendzeit entstammende Kantate »*Huit Scènes de Faust*« (1829). Wagners »*Eine Faust-Ouvertüre*« ist im Jahr 1840 entstanden, und wurde von ihm 1852—54 (eben auf Grund von Liszts Ratschlägen) umgearbeitet.

[9] Moser Op. cit. 49.: ». . . deshalb sagte er zu Eckermann (und man merkt darin nicht nur die Anerkennung für den großen Musiker, sondern ebenso auch Goethes Seufzer um das seinem eigenen Werk Versagtgebliebene): ‚Mozart hätte den Faust komponieren müssen'. . .«

anderen, nicht ganz aus Goethes Idee stammenden Ausgangspunkt nähern mußte.

Liszts innerste Meinung über Goethes Faust — genauer gesagt über das Goethesche Werk — zur Zeit der Ausarbeitung seiner Symphonie in den 1850-er Jahren, ist übrigens bei weitem nicht genügend bekannt. Ohne daß wir die einschlägigen Quellen mit neuen Angaben erweitern könnten, lenken wir die Aufmerksamkeit auf zwei Äußerungen von Liszt, die bei der Analysierung der faustischen (Goethe-Faustischen) Elemente der Symphonie eine Hilfe bieten können. Aus diesen Zeilen geht nämlich unmißverständlich hervor, daß — obwohl das Bekanntwerden mit Goethes Faust ein entscheidendes Erlebnis seiner Jugendzeit war — dennoch das Werk selbst für ihn nicht ebenso eine weltliche Bibel bedeutet, wie etwa für die gebildeten deutschen Künstler dieser Epoche im allgemeinen. Über Byrons »Manfred« schrieb er im Jahre 1869 an Therese von Hellendorff (zitiert von Raabe, 82): »Dans ma jeunesse je l'admirais passionnément et le hantais beaucoup plus que Faust, lequel, soit dit tout bas, malgré son merveilleux prestige de poésie, me semblait un caractère foncièrement bourgeois.

Par là il devient plus varié, plus complet, plus riche, plus communicatif, tandis que l' a r i s t o c r a t i q u e Manfred se condense, se fige, invoque l'oubli pour ne plus saigner de remords, et du haut de sa témérité, méconnaissant l'ineffable mystère de la rédemption s'abîme dans l'infini.

La personnalité de Faust s'éparpille et s'émiette; il n'agit point, se laisse faire, hésite, expérimente, se déroute, refléchit, marchande et ne s'intéresse qu'à son petit bonheur. Tout autre Manfred, incomparablement plus fier et consistant. Par un acte absolu de sa volonté, il repousse d'un immense dédain le tout de la nature et de la vie — un seul être excepté. Certes, Manfred n'imaginerait point de s'accomoder de la mauvaise compagnie de Méphistophélès, et s'il eut aimé Marguerite il aurait pu la tuer, mais jamais comme Faust l'abandonner lâchement . . .«

Wir sind vielleicht nicht mit allen Details der sich auf Goethes Werk beziehenden Bemerkungen von Liszt einig. Man mag wohl finden, daß diese Meinung nicht frei von einem gewissen Zynismus sei, oder wenigstens: daß sie die obligate Schwärmerei vermissen läßt. Unzweifelhaft ist aber, daß bei Entstehung der thematischen und formalen Elemente der Faust-Symphonie diese seine individuelle Meinung über Goethe eine entscheidende Rolle gespielt hat. Im allgemeinen ist uns wenig darüber bekannt, inwiefern das Weimarer »couleur locale«, die kultartige Bewunderung des Dichters, die Reihe von Goethe-Vertonungen Liszts in dieser Weimarer Epoche beeinflußte. In einem (der ersten Ausarbeitung der

Faust-Symphonie vorangehenden) Brief schreibt Liszt an die Herzogin von Wittgenstein: ». . . Tout sujet qui touche à Goethe est dangereux à traiter pour moi«,[10] nicht genau angebend, ob seine Bedenken einer gegenüber des großen Dichters Hinterlassenschaft gefühlten Scheu, dem Verantwortlichkeitsgefühl, oder einfach einem Mangel an entsprechender Stimmung, an geistiger Verwandtschaft zuzuschreiben seien. Jedenfalls konnte Bettina von Arnim ihre (vielleicht übertriebene) Bemerkung hierauf begründet haben: ». . . der schlechteste Jesuit wäre ihm noch immer lieber wie ihr ganzer Goethe« (vgl. Raabe 83.). Hieraus geht bereits hervor, daß Liszt mit seinem Faust etwas anderes, vielleicht mehr, vielleicht weniger, unbedingt aber *etwas anderes* in Töne gießen wollte, als nur Goethes Faust. Er hat wenigstens noch zwei andere hervorragende literarische Erlebnisse — oder besser gesagt: universell gewordene Menschentypen, Charaktere in seinen Faust eingeschmolzen. Der eine ist *Manfred* (dies beweist der zitierte Brief und die Intonation mehrerer Themen der Symphonie), — der andere ist *Prometheus* (dies verrät die musikalische Motivverbindung).[11]

Die Vereinigung bzw. Synthese des Faust—Manfred—Prometheus Charakters wirft einen zunächst fernstehenden, dann aber selbstverständlichen Gedanken auf, den schon Raabe unmißverständlich festgelegt hat: die Faust-Symphonie, besonders deren erster, »Faust«-Satz, ist vor allem ein Selbstporträt. Die Züge der den Faust ergänzenden Manfred- und Prometheus-Elemente zeigen die unverkennbaren Charakterzüge von Liszts eigenem Antlitz. In weiterem Sinn genommen ist ja natürlich (besonders seit einigen Werken von Beethoven) ein jedes Musikstück ein »Selbstbildnis«. In diesem Falle handelt es sich aber um mehr. Als Fokus der gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts ist jener Gedankenfunke zu betrachten, den wir eben mit dem Ausdruck der »Faust-Idee« charakterisieren könnten; das heißt: sich gegen Gott auflehnen, es versuchen gegen Gott zu leben, allen Ballast der Religion, ja sogar jeder möglichen Hierarchie abzuschütteln. Sich zu empören im Namen des freien Willens — erweitern wir den Begriff: für die Freiheit selbst.

Zur Zeit, als Berlioz und Liszt ihre Faustwerke schufen, scheint dieses Unternehmen ein so unmittelbares, lebendiges gesellschaftliches Problem gewesen zu sein, wie es zur Zeit der Entstehung der Urlegende

[10] La Mara: *Franz Liszts Briefe* IV. 182—183. Deutsch zitiert von Raabe, 83.

[11] Siehe z. B. die auffallende Verwandtschaft der Intonationen zwischen dem »*appassionato*«-Thema der Faust-Symphonie und den Takten *Allegro molto appassionato* der symphonischen Dichtung »Prometheus« (vgl. Gesamtausgabe I. 3, 8 usw.)

des Faust war. Als ob das Faust-Thema nach Marlowes leichtlebigem Bühnenspiel, nach Goethes philosophischer Dichtung in Händen der romantischen Komponisten — besonders durch Liszt — wieder »Gemeingut« geworden wäre. Natürlich Gemeingut nicht in solchem Sinne, daß ganz Europa nur dieses Stück zu hören wünschte — sondern so, daß dieser Gedanke nicht mehr wegzudenken ist. Erst taucht er nur auf – , dann jedoch kehrt er immer schicksalsartiger zurück, erneut sich in der Literatur und vereinigt sich in der Form des »Doctor Faustus« (wie ihn Thomas Mann im 20. Jahrhundert vor uns stellt) bereits mit konkreten gesellschaftlichen, ja sogar politisch-aktuellen Bekenntnissen.

Zu weit würde ein (wenn auch nur flüchtiger) Überblick all jener in den verschiedenen Kunstarten entstandenen neueren Faust-Kompositionen führen, deren interessanter Vorläufer Liszts Faust-Symphonie ist. Vielleicht wäre es aber auch unrichtig, solche Gedanken in dieselbe hineinzudeuten, welche in der ziemlich beschränkten, für gedankliche Begriffsbildung und Philosophie nicht eigentlich geeigneten Sprache der Musik gar nicht ausdrückbar sind. Zurückkommend auf das »Porträt-artige« der Faust-Symphonie: gerade die *Form*lösung des Werkes kann es am authentischsten beweisen, daß ein sich in erster Reihe auf reinmusikalische Effekte stützendes Werk (das im wesentlichen auch dem Text, dem Anhaltspunkt des Gesanges entsagt) dem Faustischen Gedanken etwas anderes, ja wesentlich anderes entnehmen muß (und neugestalten kann), als z. B. die Literatur und namentlich Goethe. Der Kompositions-Aufbau in großen Formen, die Satzfolge, die Gehaltwelt der Sätze der Faust-Symphonie eröffnen eine neue Epoche in der Geschichte der Faust-Vertonungen. — Ein einziger Vorläufer des Faustwerkes »in drei Charakterbildern« hätte die von Wagner geplante Faust-Ouvertüre sein können, von der jedoch nur der erste Satz ausgeführt wurde. Liszt entsagte im vorhinein dem exakten Rahmen einer *Handlung*, eines *Dramas*. Abgesehen von dem in nachfolgendem analysierten Schlußchor bedient er sich nur instrumentaler Formen. Desgleichen verzichtet er auch darauf, die Tiefen der *Philosophie* des Goethe-Werkes mit jener Lösung (zweifelhaften Wertes) zu vertonen, daß er Goethes Worte mit einer Melodie versehe und in der Begleitung Programmusik-artigen Illustrationen der Gedanken zustrebe. Dadurch jedoch, daß er die beiden, die Hauptpfeiler der Symphonie bildenden Sätze *Faust* und *Mephisto* aus *denselben* Themen aufbaut, das faustische und mephistophelische Weltbild einschaltend — hat er dem innersten Kern des Faustischen Gedankens unmißverständlich und mit geglückter Formlösung Ausdruck gegeben; in uns selbst geht Tag um Tag der Zweikampf zwischen Faust und

Mephistopheles vonstatten. Er entdeckte auch, daß vielleicht keine einzige Kunstart diesen sich im Menschen abspielenden Kampf der sich bis zur Schizophrenie steigernden oder steigerbaren Entzweiung[12] so großartig darstellen kann, als die Musik — genauer gesagt jene eigenartig musikalisch-formende Variations-Technik, die Anfangs der Fünfzigerjahre gerade durch Liszt ausgebildet wurde.

Unserem Gefühl nach kann auch zu dem wirklichen Verstehen des Epiloges der Symphonie — des *Schlußchores* — nur die Erklärung des »Selbstporträt-Faust« führen. Die (absichtlich vereinfachte) Inhalts-Skizze der vollständigen Symphonie ist die folgende:

I. Satz: positives Selbstbildnis, der Mann, Fausts Porträt; —

II. Satz: der ideale weibliche Charakter, Gretchens Porträt (dieser Satz ist, ungeachtet seines inneren Dynamismus, gewissermaßen ein Anhängsel des ersten Satzes. Er drückt aus, wie sich des Mannes Gedanken im Bewußtsein der Frau widerspiegeln), —

III. Satz: negatives Porträt des Mannes; Mephistopheles (außer seiner Abhängigkeit vom ersten Satz, vom positiven Porträt, ist er dramaturgisch dem »Gretchen«-Satz ausgeliefert — er muß vernichtet werden, um dem zur Apotheose bestimmten Schlußchor Platz zu geben:) —

Epilog: (mit Chor und Tenorsolo), »Das Ewig Weibliche zieht uns hinan . . .«[13]

[12] Liszt äußert sich in seiner Studie »*Berlioz und seine Harold Symphonies* (Gesammelte Schriften IV. Leipzig 1882) über den von ihm ein »phylosophische« Epos« genannten Faust von Goethe, über Byrons »Kain« und »Manfred« sowie über Mickiewicz' »Dziady« mit interessanten Worten bezüglich der seelischen Charakterzüge der Helden dieser Werke: »Allerdings wird auch hier ein Heros besungen, aber nicht um seiner Heldenfahrten und Heldenthaten willen. Schon die Wahl eines solchen fällt nicht mehr auf Erscheinungen, welche durch ihre außerordentlichen Tugenden als ein Vorbild glänzen könnten. Nein, der moderne Held ist im Gegentheil oft ein Typus der seltensten, anormalsten und dem menschlichen Herzen abnormalsten Triebe. Wie diese in der Seele keimen, himmelhoch aufflammen und in zuckendem Verglühen Trümmer des Herzens beleuchten, — das wird sorgfältig und ausführlich gemalt. . . Der höchste Reiz und größte Vorzug dieser Kunstwerke liegt in dem sprechenden Ausdruck lebendigster, tiefster, oft schuldbelasteter Gefühle großer Herzen.« (S. 54—55.)

[13] Eine Niederschrift Pohls aus dem Jahre 1855 (also noch viel früher als die endgültige Form des Werkes entstand) wirft ein interessantes, die Satz-Reihenfolge der Symphonie betreffendes Problem auf (Op. cit. S. 179; von uns zitiert im nächsten Kapitel unserer Studie, bei Notenquelle 8.). Demgemäß wären »Faust« und »Mephistopheles« aufeinander gefolgt, dann »Gretchen«, und der damals skizzierte Schlußchor hätte das Werk abgeschlossen. Zweifellos wäre die »Gewichtverteilung«, die psychologische Wirkung der Gesamtkomposition also grundverschieden gewesen. (Viel auffallender wäre auch die Ähnlichkeit des Satzpaares Faust und Mephistopheles mit Bartóks Porträt-Gegensätzen »Ideal« und »Verzerrt« gewesen.) Unserer Überzeugung nach hat jedoch diesmal Pohl Liszts (wahrscheinlich mündliche) Mitteilung mißverstanden. Schon in der Partitur von 1854 beendigte Liszt das Werk mit dem Mephistopheles-Satz bzw. der darauffolgenden instru-

Wenn wir in dieser formal-dramaturgischen Umgebung, inmitten dieses Motivmaterials das Erscheinen von Goethes »Chorus mysticus« analysieren, können wir uns nicht in dem Glauben wiegen, daß am Ende von Liszts Symphonie diese Schlußworte eine auch nur annähernd gleiche Bedeutung und Wirkung haben, wie in der Apotheose von Goethes Faust. Liszt »traut sich« unmißverständlich *mehr* auszusprechen, und so sollen auch wir uns trauen, seinem Gedankengang zu folgen; er malt sein aufrichtiges Selbstporträt, als er eingesteht, daß für ihn das »Ewig Weibliche« unendlich viel bedeutet — mehr als den meisten Künstler-Riesen markanten Charakters. Abstrakt und veredelt zwar, aber es lebt in dieser Apotheose die Summierung der zwei Liebesleidenschaften Liszts, die auf sein Leben von entscheidender Bedeutung waren. Wagner hat es mit skeptischer Resignation zur Kenntnis genommen, daß bei seinem Freund die musikalischen Ratschläge einer Dilettantin (der Herzogin von Wittgenstein) schwerer ins Gewicht fallen, als jene eines Sachverständigen. (Wir verweisen hier auf das Problem des zweiten, bombastischeren Finales der Dante-Symphonie.)[14] Es wäre unrichtig zu leugnen, daß diese Eigenschaft tatsächlich zu Liszts Charakterzügen gehörte. Und wenn wir die musikgeschichtliche Stellung der Faust-Symphonie als »Faust-Komposition« suchen, so fühlen wir, daß der Gesamtwert des Werkes es gestattet, den gehaltlichen, ideellen Ausklang dieses Finales, das vielleicht den Rang der Komposition tatsächlich beeinträchtigen könnte, außer acht zu lassen.

Das Problem des »Finales mit oder ohne Chor« könnte als entscheidender Punkt des Zusammenhanges von Liszts Symphonie und Goethes Faust betrachtet werden. (Pohl fühlte den instrumentalen Abschluß geradezu als Konzession und hat Liszt davon abgeraten.[15] Dabei sind die zweierlei Schlüsse, vom gehaltlichen und ästhetischen Standpunkt betrachtet eigentlich nicht grundlegend verschieden. In kleinerer, maßhaltender,

---

mentalen Apotheose. Das Erscheinen des schon damals in dem Mephistopheles-Satz vorhandenen Gretchenmotivs hätte ja keinen Sinn, wenn es nicht *als Zitat*, als Reminiszenz einer schon gehörten Melodie auftauchen würde.

[14] Raabe zitiert im Vorwort der Gesamtausgabe der Dante-Symphonie: »Du hast Recht«, rief Liszt (nach Wagners Erzählung), »ich habe es auch gesagt; die Fürstin hat mich anders bestimmt: aber es soll nun so werden, wie Du meinst.« »Das war nun schön«, fährt Wagner in seiner Erzählung fort, »desto größer jedoch war mein Leid, später erfahren zu müssen, daß nicht nur dieser Schluß am ‚Dante' beibehalten, sondern sogar der von mir so besonders dankbar empfundene zarte Schluß des ‚Faust', in einer mehr auf das Prunkende hinauslaufenden Weise, durch den Eintritt von Chören umgeändert wurde. Da lag denn mein ganzes Verhältnis zu Liszt und seiner Freundin Caroline von Wittgenstein ausgedrückt.«

[15] In einer Fußnote der grundlegenden Faust-Analyse von 1862, Op. cit. 317.

zusammengefaßter Form drückt bereits der früher — 1854 — entstandene Orchester-Epilog die seelische Lösung des »Ewig-Weiblichen« Finales aus. So will es Liszt seit der ersten Partitur-Ausarbeitung und die gesungene Alternative sagt eigentlich all dies nur mit erhöhtem Nachdruck noch einmal. Dieser erhöhte Nachdruck jedoch — und hier sei es gestattet, der Meinung Pohls sowie jener vieler heutiger Ästheten und der allgemeinen Konzertpraxis zu widersprechen[16] — gereicht dem Gesamtwerk nicht unbedingt zum Nutzen. Nicht nur darum, weil der Chorschluß, sowohl der Taktzahl als auch der Dauer nach, das Vielfache der Orchesteralternative ausmacht, sondern in erster Reihe darum, weil sein Stil einen Fremdkörper im Ganzen der Faust-Symphonie bildet.

Diese, den Stil der Graner Messe, oder des II. Satzes der Dante-Symphonie fortsetzende, in großangelegten freskoartigen Harmoniebildern wogende Musik ist bereits ein weiterer Meilenstein in der mit reißender Geschwindigkeit voranschreitenden Stilentwicklung des Liszt der Fünfzigerjahre.

Unserer subjektiven Meinung nach ist von den zwei (gleichförmig authentischen und wertvollen) Finali für den heutigen Zuhörer vielleicht der instrumentale Abschluß sympathischer; — jedenfalls würde er einer öfteren Erprobung in der Konzertpraxis wert sein.[17]

[16] Es kann wohl kaum bezweifelt werden, daß Pohls Meinung von der (eben durch ihn entdeckten) Ähnlichkeit zwischen Liszts Faust- und Beethovens Neunter Symphonie stark beeinflußt war. Es ist übrigens nicht uninteressant zu wissen, daß Wagner gelegentlich seiner epochemachenden Neuaufführung der Neunten Symphonie in Dresden (1847) den Inhalt des Beethoven-Werkes dem Publikum eben mit Goethes Faust entnommenen Zitaten näherzubringen versuchte.

[17] In Verbindung mit dem Finale des Werkes taucht das nicht nur musikalische, sondern allgemein-faustische Problem auf, ob — vulgarisiert ausgedrückt — »Faust verdammt sein wird, oder nicht«. Unserem Gefühl nach wurde dies bei der Neufassung der Faustlegende im 19. Jahrhundert beinahe eine Weltanschauungsfrage. Liszts eigenartige musikalische Formgebung in Betracht ziehend, konnte dieses Problem nur in folgender Gestalt auftauchen: war es nicht eigentlich Liszts ursprünglicher Plan, sein Werk mit dem negativen Porträt — mit dem Mephistopheles-Satz — abzuschließen, ohne jederlei »Erlösungs«-Epilog? Wollte er nicht vielmehr — die beiden bereits erwähnten, Goethe vorangehenden großen Faust-Kompositionen zitierend — die Erbschaft Spies' und Marlowes fortsetzen? — Es kann nicht bewiesen werden, daß er diese beiden Faust-Bearbeitungen kannte. Noch unwahrscheinlicher ist es, daß er Goethes eigene (aus dem Jahre 1800 stammende) Skizze gekannt haben mochte, in welcher er als Ende seines Werkes noch Fausts Verdammnis plante. Deren letzter Satz lautet: »Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle«. (Das Faksimile dieser kurzen Skizze wurde in G. Witkowskis »Goethes Faust« betitelter kritischer Ausgabe publiziert.) Auch Goethe änderte seinen Plan (sein Zeitalter, seine Umgebung hätte wahrscheinlich selbst ihm diese Schlußwendung schwer verziehen). Liszt hätte es unserem Gefühl nach noch weniger versucht. (Es ist bekannt, daß er in den darauffolgenden Jahren auch so beschuldigt wurde, nicht nur Dantes religiöses Werk vertont zu haben, sondern daß er auch Mephistopheles' Stimme erklingen ließ!) — Übrigens ist der selbstgewählte Abschluß, die Apotheose des »Ewig-Weiblichen« sehr natürlich, ja gera-

Bei diesem Punkt berühren wir die übliche (jedoch unseres Wissens jedes authentische schriftliche Dokument entbehrende) Analogie, welche zwischen der Faust-Symphonie und der (unmittelbar vor dieser, 1852—53 entstandenen) H-Moll Sonate als »Faust-Sonate« oft erwähnt ist.

Außer der zweifellos bestehenden engen Verwandtschaft einzelner Themen sowie der Ausarbeitungstechnik ist auch der psychologische Aufbau der beiden Werke einander gespenstisch ähnlich.[18] Der »quasi Gretchen«-Mittelsatz und dessen Erhöhung zu einem Apotheosis-artigen Epilog figuriert bereits in der Sonate. Hier aber ist es noch klarer, daß die Inspiration des Ganzen nicht konkret Goethes Faust zuzuschreiben ist, sondern von einer in sehr weitem Sinne betrachteten Faust-Idee herstammt, die wiederum vor allem Liszts eigenes Porträt ist. Dieser Gedanke wird durch wenigstens zwei weitere Kompositionen unterstützt, in denen dieses gehaltliche und Formenbestreben der H-moll Sonate heranreift und in der Faust-Symphonie kulminiert. Das gegen 1849—50 entstandene »Große Konzertsolo« (die erste Form des späteren »Concerto pathétique«) steht nicht nur was Ähnlichkeit des Formenstrebens, sondern auch was die Thematik anbelangt, in Verbindung mit der Symphonie und Sonate.[19] Die »Bénédiction« der Serie von »Harmonies poétiques et religieuses« (1845—1852) ist ebenfalls um dieselben Experimente, mit diesen Bestrebungen bemüht.

*

Eine detaillierte Analyse der Faust-Symphonie würde es erfordern, daß wir alle jene früheren Faust-Kompositionen erwähnen, die Liszt gekannt haben mochte.[20] Dies wäre um so mehr erforderlich, da Liszt selbst (eben in seinen Weimarer Jahren) mehrere Faust-Kompositionen auf-

dezu notwendig. (Obwohl wir es vom rein musikalischen Standpunkt betrachtet vielleicht bedauern müssen, daß Liszt dieses negativtriumphierende Finale nicht ausprobierte.)

[18] Diese Analogien werden von H. Searle in seinem Werk »*The Music of Liszt*« (London 1954) ausführlich erörtert. S. 64—66, 78.

[19] Charakteristischerweise schuf Liszt das »*Concerto pathétique*« gerade inmitten der Komposition der Faust-Symphonie — Mitte der Fünfzigerjahre — aus dem »Großen Konzertsolo«. Auf diese Verwandtschaft hat Searl die Aufmerksamkeit gelenkt (Op. cit. S. 57).

[20] Die bisherige Literatur hat die Faust-Vertonungen ziemlich detailliert aufgearbeitet. Wir verweisen hier außer auf das zitierte Buch von H. J. Moser vor allem auf Fr. Blumes: *Goethe und die Musik* (1948, Bärenreiter) sowie auf seinen Goethe-Artikel im MGG, 5. Band (S. 432—), siehe ebendort die detaillierte Bibliographie.

führte.[21] Es ist jedoch zweifellos, daß ihm die Werke von Spohr, Eckermann und Radziwill eher nur als negative Lehren dienen konnten. Am fernsten von den Faust-Kompositionen der hervorragenderen romantischen Komponisten standen ihm Schumanns »Szenen aus Goethes Faust«.[22]

Wagners Faust-Ouvertüre bedeutete für ihn schon eine aktivere Quelle. Aus seiner Korrespondenz ist bekannt, daß er selbst Wagner bei Umarbeitung der Ouvertüre mit Ratschlägen half.[23] Die Absicht von Berlioz' dramatischer Legende steht seinen eigenen Faust-Plänen vielleicht ferner, als das grundlegend instrumentale Bestreben der Wagner-Ouvertüre. Dennoch scheint es so, als ob die Weimarer Aufführungen des Berlioz-Werkes sowohl als auch Berlioz' Besuche in Weimar überhaupt den größten äußeren Eindruck bedeutet hätten. Vielleicht sind es nicht einmal die gemeinsamen Besprechungen, die möglicherweise von Berlioz erhaltenen Ratschläge, sondern vielmehr die ohne Hintergedanken entstandene Rivalität, welche in dieser Beziehung anspornend wirkte. — Das Vergleichen der Faust-Vertonungen dieser vier großen Komponisten könnte das Thema einer selbständigen Studie bilden. Bei Prüfung der Entstehungsgeschichte und der musikalischen Entwicklung der Lisztschen Symphonie können wir hiervon Abstand nehmen.

*

Die hier folgende Studie bestrebt nicht, eine vollkommene und sich auf alle Einzelheiten erstreckende Analyse der Form, der Harmonie usw. zu geben. (Dies wurde seit Pohls — für jene Zeit geradezu mustergültiger — Studie mit mehr oder weniger konservativer oder moderner wissenschaftlicher Methode von vielen durchgeführt.) Das uns gesteckte Ziel ist nur, mit Hilfe der verschiedenen musikalischen Quellen die Entstehungsgeschichte eines von Liszts größten Meisterwerken bekanntzugeben — hierdurch einen Einblick in Liszts Komponistenwerkstatt der Weimarer Jahre gewährend. Wir setzen die genaue Kenntnis des Werkes voraus und berufen uns auf die endgültige Form womöglich nur durch Angabe der Taktnummer.

[21] Pohl z. B. führt in seiner aus dem Jahre 1855 stammenden Studie »*Liszt in Weimar*« (Op. cit. S. 138) Spohrs Oper an, sowie auch die bekannten Werke von Berlioz, Wagner und Schumann. Liszt kannte aber auch Eckermanns in Weimar 1856 aufgeführtes Werk: »*Faust am Hofe des Kaisers*«, welches der Autor den Intentionen Goethes gemäß zu komponieren begann, und wahrscheinlich auch das Stück von Radziwill.

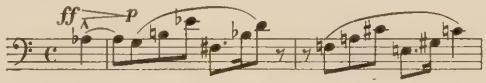
[22] Wir können kaum voraussetzen, daß die unzweifelhafte rhythmische Verwandtschaft des Textteiles »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. . .« von Schumanns »Fausts Verklärung« mit jenem von Liszt mehr als ein bloßer Zufall ist.

[23] Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, I. 193—97.

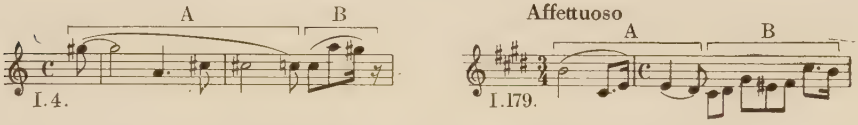
Den Grund des Vergleichs bildet der Notentext der Gesamtausgabe, welcher mit der unter Liszts Kontrolle verfertigten, durch Schuberth herausgegebenen Partitur sozusagen identisch ist.

Die Bezugnahme auf die sich wiederholenden oder besonders wichtigen Themen, Motive, wünschen wir damit zu erleichtern, daß wir dieselben mit einer — selbstverständlich nur als Hilfsmittel der Analyse zu betrachtenden — Benennung versehen haben; diese geben wir untenstehend als Zeichenerklärung an:

»12°«-*Thema* [= zwölftöniges, Dodekaphon-Thema]:[25]

1 

»*Affettuoso*«-*Thema;* besteht aus zwei (auch selbständig lebensfähigen) Elementen:[26]

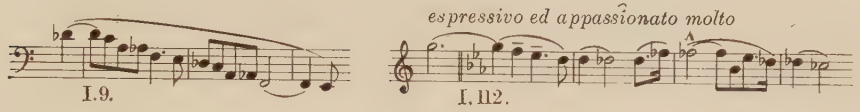
2 

[25] Das Thema ist (abgesehen von dem ersten, einen eröffnenden dynamischen Effekt bedeutenden *as*-Ton) das erste bewußte Dodekaphon-Thema der Musikgeschichte. Charakteristisch für die gedanklichen, ästhetischen Beweggründe seiner Entstehung ist, daß Liszt fast ganz gewiß den von der 355ten Zeile beginnenden Faust-Monolog des I. Teils vertonen wollte; das ungewisse Lebensgefühl des auch »alles erkennend« unglücklichen Menschen, welches einerseits durch den strengen Kreislauf der 12 Töne der Skala, andererseits durch die zweifellos ein atonales Gefühl erweckende Gesamtwirkung zum Ausdruck kommt. — Es ist bekannt, daß Liszt sich lebhaft für musiktheoretische Erläuterungen interessierte. Im Jahre 1853 erschien das Werk seines Berliner Freundes, des Theoretikers K. Fr. Weitzmann: »*Der übermäßige Dreiklang*«. Da das »12°«-Thema der Symphonie sich gerade aus dem chromatisch sinkenden Schraubengang des übermäßigen Dreiklangs entwickelt, wurde vorausgesetzt, daß die Grundidee desselben diesem theoretischen Werke entstammt. (Searle 67—68.) Nach Zeugnis der früheren Skizzen kann jedoch kein Zweifel bestehen, daß Liszt sein Thema nicht mit Hilfe der Weitzmannschen Theorie konstruierte. Searle lenkt die Aufmerksamkeit auf die Verwandtschaft dieses Themas mit dem Motiv »Kehrte der Vater nun heim« aus der »Walküre«, in welchem Fall ebenfalls Liszts Versuch der frühere und unbedingt modernere ist. — Im Material der Symphonie taucht übrigens das »12°«-Thema auch in diatonisch-tonaler Form auf; sein unabhängig gewordener Rhythmus hingegen wurde die Motividee des abschließenden Männerchores »Alles Vergängliche. . .«

[26] Ähnlich dem »12°«-Thema äußerst geeignet für Formen-, Stimmungs- und Bedeutungsvariationen (Siehe Milstein, Op. cit. 271). Es kann fast atonalschwebend oder gerade höchst tonal-verwurzelt sein. Dieses Motiv ist übrigens das Resultat Liszts mehrjähriger Werkstattarbeit; zwei naheliegende Varianten sind die grundlegenden thematischen Gebilde des »Großen Konzertsolos« bzw. der H-Moll Sonate. (Searle, Op. cit. 66 lenkt die Aufmerksamkeit auf die Motiv-Verwandtschaft mit den Anfangstakten des »Tristan«-Vorspiels.)

»*Espressivo*«-*Thema:* organische Ergänzung der »affettuoso«-Motivgruppe:[27]

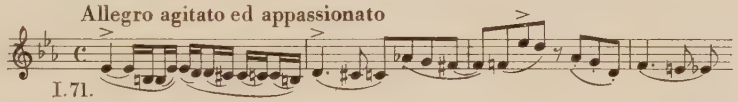
3



Die bisher angeführten, eine *dynamische* Formen-Funktion ausübenden, zur Variation in tonalen Effekten geborenen Themen werden durch zwei *statische*, kaum variierbare, weitgehendst tonale Themen ergänzt:

»*Appassionato*«-*Thema:*

4



»*Grandioso*«-*Thema:*

5

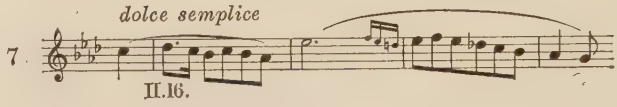
Die drei Grundthemen und eine wichtige Episode des II., »Gretchen«-Satzes:

»*Soave*«-*Thema:*

6

[27] Erfüllt teilweise eine ähnliche Rolle im Formalen, wie das gleichfalls abwärtsgleitende Skalenmotiv der H-Moll Sonate. — Wichtigster Faktor seiner Gefühlswirkung ist übrigens, inwiefern der ausgewählte Skalengang traditionell (tonal) oder ungewohnt modern ist. In den Takten 9—10 — und analogen — mit starrem Distanzprinzip, Vorläufer Bartóks bildend [in Halbtönen gemessen:]. 1—3—1—3. . . ist seine Wirkung wesentlich anders, als z. B. in der Skala 1—4—1—3—3—1 der Takte 67—70, oder in der traditionellen chromatischen Skala der Takte 640—642. Bezüglich der Lisztschen Verwendung von Skalen mit Distanzprinzip siehe die Studie von Z. Gárdonyi, Zenetudományi Tanulmányok III., Bp. 1955.

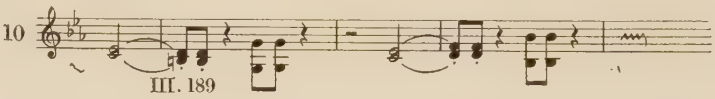
»*Semplice*«-*Thema:*



»*Amoroso*«-*Thema:*

»*Er liebt mich . . .*«-*Episode:*

Das einzige neue Thema des III., Mephistopheles-Satzes: »*Malédiction*«-*Thema:*[28]



II

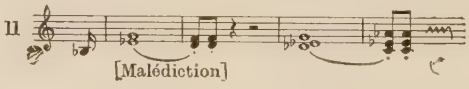
Kurze Entstehungsgeschichte der Faust-Symphonie

Handschriftliche Quellen und andere Hinweise

1) Mitte der 1840er Jahre: *Skizzen.* (Liszt-Museum Weimar Ms. N. 4)

Pohl 223: »Im Grundgedanken konzipiert und in den Hauptzügen entworfen in den Jahren 1840—45.« — Ramann (*Franz Liszt,* Leipzig 1880—94) II² 196: ». . . seine Konzeption dagegen [fällt] — nach des Meisters mir gemachter Angabe — in die 1840er Jahre, in die Zeit, da H. Berlioz seine opéra-concert ‚La Damnation de Faust' in Text und Tönen entwarf.«

[28] Searle, Op. cit. 48, lenkt die Aufmerksamkeit darauf, daß dieses Thema enge Verwandtschaft mit einem charakteristischen »Fluch«-Motiv des Jugend-Werkes »Malédiction« für Klavier und Orchester aufweist.



1852 — 53: Komposition der H-Moll Sonate; Umarbeitung des »Totentanzes«.
Nov. 1852: Die Aufführung von Berlioz' »La Damnation de Faust« in Weimar.
1854: Komposition der Symphonischen Dichtung »Hungaria«.

2) August—19. Oktober 1854: *Fassung Ia, Autograph-Partitur.* (Nationalbibliothek Széchényi Budapest Ms. mus. 260.) Im weiteren: *Aut. Part.* — Eine Spur des Chorschlusses ist noch nicht vorhanden.

Liszts Eintragung im Autograph Fol. 46a: »August angefangen | 19 October Instrum[entation] fertig.« — Es ist vorauszusetzen, daß Liszt sich mit den Skizzen der vierziger Jahre schon vor August 1854 aufs neue zu befassen begann; hiervon berichtet auch Pohl (Op. cit. 265): »Erst im Winter 1853—54 fand er Zeit, die Symphonie im Zusammenhang niederzuschreiben und zu instrumentieren; zu Ostern 1854 war sie in Partitur vollendet«; — die letzten Worte Pohls sind aber unbedingt irrtümlich! Auch Liszts Korrespondenz beweist es, daß er erst nach Abwicklung der Sommersaison 1854 mit voller Kraft an die Ausarbeitung der Symphonie ging; (Br. I. 160, an K. Klindworth am 2. Juli 1854:) »...Sogleich nach meiner Rückkehr von Rotterdam mache ich mich an die Faust-Symphonie und hoffe, daß ich sie bis zum Februar fertig ausgeschrieben habe.« — (Br. I. 166, an Fr. Brendel am 12. August 1854:) »Ich arbeite jetzt an meiner Faust-Symphonie.« — (Br. I. 168, an A. Rubinstein August 1854:) »En fait de nouvelles... et que j'ai terminé la 1re partie (le tiers de la besogne) de ma symphonie de ‚Faust' — les deux autres seront prêtes en Novembre, j'espère.« — (Br. I. 174, an A. Rubinstein 19. Oktober 1854:) »Mon ‚Faust' est terminé et je vais le donner à la copie dans deux jours." — Wagner verständigte er am 1. Januar 1855 über die Beendigung der Symphonie. — *Das Fehlen des Chorschlusses* beweisen auch zwei Brief-Fragmente (Br. I. 183, an J. W. von Wasiliewski am 14. Dezember 1854:) »Meinerseits habe ich auch meine Faust-Symphonie beendigt — (in 3 Theilen — ohne Text und Gesang).« — (Br. I. 186, an W. Mason, 14. Dezember 1854: »... et encore tout dernièrement je viens d'écrire une longue Symphonie en trois parties intitulée Faust (sans texte ni parties vocales).«

3) Oktober 1854—Januar 1855: *Fassung Ia, Partitur-Reinschrift von Raff.* (Verloren.) Vermutlich mit Liszts eigenhändigen Korrekturen.

Daß eine solche kopierte Partitur existierte (aus der Liszt wahrscheinlich die Probeaufführung dirigierte), beweist außer dem bereits zitierten, an Rubinstein gerichteten Brief (19. Oktober 1854) auch Raffs briefliche Anmerkung: (15. I. [1855]) »Morgen muß ich den Lisztschen Faust III. Theil anfangen, da ihn Liszt bis zum 25. dieses haben will. Da man in vier Wochen mein Trio spielt, so fürchte ich sehr, mich unterbrechen zu müssen. Wenn ich wirklich Alles liefern soll, was ich und andere Leute mir zumuthen, so weiß ich nicht, wie ich es fertig bringe.« (Die Musik 1902, S. 1426; Raabe, II. 103 lenkt die Aufmerksamkeit darauf.)

Januar 1855: Berlioz' Besuch in Weimar, er dirigiert »La Damnation de Faust«.

4) 1855 (Sommer?): *Fassung Ia, Stimmenmaterial für Orchester.* (Nur die Bläserstimmen blieben erhalten, Liszt-M. Weimar.[29])

[29] Von Raabe erwähnt II. 304.

1855: Komposition der »Graner Messe«; Umarbeitung der Symphonischen Dichtung »Prometheus«.
1855—1856: Das Komponieren der »Dante-Symphonie«.

A) September 1855: *Zwei Probeaufführungen (Fassung Ia).*

Pohl 265: »Im September 1855 hatten wir Gelegenheit, sie in zwei Orchesterproben zu hören«; — siehe noch ebendort 233., Ra II.[2] 197.

5) 30. Mai 1856: *Fassung Ib, Transkription für 2 Klaviere, Autograph.* (Liszt-M. Weimar Ms. W. 12[a].) Abgekürzt: *2-Kl. Aut.* Es fehlt noch der Chorschluß — sie weicht aber schon bedeutend von der Autograph-Partitur der Fassung I*a* ab.

Pohl 265: »... im Frühjahr 1856 spielte Liszt uns den fertigen Klavier-Auszug vor.« Diese in engem Kreis gehaltene Aufführung kann vielleicht auf Grund der Transkription für 2 Klaviere abgehalten worden sein, in diesem Fall aber frühestens im Juni, denn am Ende des Transkription-Autographs ist nämlich folgendes Datum zu lesen: »30. Mai 56 Weymar«.

6) (Juni?) 1856: *Fassung Ib, Transkription für 2 Klaviere, Kopie von Conradi.* (Verloren.)

Daß eine solche Kopie unbedingt vorhanden war, beweisen die Eintragungen der Notenquelle Nr. 5. In dieser hat Liszt nämlich die sich genau wiederholenden Teile nicht ausgeschrieben (so hätte man also aus dem Autograph gar nicht spielen können), sondern er gab seinem Famulus nur mit einzelnen Bemerkungen eine Anweisung; (Satz I. S. 15.:) »Bitte diese 51 Takte gefälligst ausschreiben zu wollen«. — (II. Satz, S. 9.:) »Bitte Freund Conradi alles ausgeschrieben«. — (III. Satz, S. 11.:) »Bitte Conradi alles wieder auszuschreiben.«

7) (Juni?) 1856: *Fassung Ib, Transkription für 2 Klaviere, Kopie der 2. Klavier-Stimme.* Nur der »Gretchen«-Satz blieb in *Tausigs* Schrift erhalten. (Liszt-M. Weimar Ms. W. 12[c].)

Obwohl Tausigs Kopie undatiert ist, entstand sie wahrscheinlich in dieser Zeit; — sie folgt nämlich genau dem Text von Liszts Transkription für 2 Klaviere. (Daß Tausig schon im Jahr 1856 Liszts Schüler war, vergl. NZfM. 1856, S. 164.)

Bis 1856: Das Komponieren des »Concerto pathétique« aus dem »Großen Konzertsolo«.
31. August 1856: Uraufführung der Graner Messe, Gran (Esztergom).
8. September 1856: Uraufführung der Symphonischen Dichtung »Hungaria« in Budapest.

8) Bis zum Frühjahr 1857: *Autograph-Partitur des Schlußchors.* (Verloren gegangen.)

Das genaue Datum seiner Entstehung ist bisher unbekannt. Gemäß Pohls Daten (deren Genauigkeit nicht unbedingt verläßlich ist) wurde der Plan schon im Jahr 1855 gefaßt, oder die Skizzen selbst entworfen; in seiner Studie »Liszt in Weimar« (1855. vergl. Op. cit. S. 179) schreibt Pohl: »Wir wissen daß er eine große Symphonie ‚Faust' vollendet hat, eine Symphonie in drei Teilen, in deren erstem er ‚Faust', im zweiten seinen Gegensatz ‚Mephisto' und im dritten die Versöhnung in ‚Gretchen' musikalisch schilderte. Liszt hat auch einen vierten Teil hierzu entworfen, welcher die Symphonie mit einem *Chorsatz* über die Schlußstrophe des zweiten Teiles vom Goetheschen ‚Faust' schließt.« — In seinem »Weimar, am 11. Oktober 1856« datierten Brief führt Pohl (Op. cit. 96) die Sätze schon folgendermaßen an: »Liszts Symphonie ‚Faust' in drei Sätzen (Faust, Gretchen und Mephisto, mit der endlichen Apotheose). . .«. — In Liszts Korrespondenz taucht der abschließende Chor-Epilog erst 1857 auf. Die Herzogin von Wittgenstein erhielt von ihm während ihres Kränkelns im Frühling 1857 folgende kurze (undatierte) Notiz: (Br. IV. 354): »J'achève de nuancer mon ‚Ewig-Weibliche' que je veux donner à la copie de suite — et viendrai vous voir bientôt.« — Wagner gegenüber erwähnt er den Schlußchor zum erstenmal am 10. Juli 1857.

1857: Das Komponieren der Symphonischen Dichtungen »Die Ideale« und »Hunnenschlacht«.

B) 5. September 1857: *Öffentliche Uraufführung der Symphonie, (Fassung IIa.)*

Erfolgte im Rahmen der Feierlichkeiten der Grundsteinlegung des Weimarer Carl-August Denkmals, der Enthüllung des Goethe—Schiller- sowie des Wieland-Monuments. — Nachdem (unseres Wissens) das Notenmaterial der Uraufführung nicht erhalten blieb, ist es unentschieden, ob aus diesem Grunde eine *neue Partiturkopie* hergestellt werden mußte, oder ob mit Ergänzung der Autograph-Schlußchor-Partitur (und Einschaltung eventueller anderer Abänderungen) die Raff-Kopie (unsere Quelle Nr. 3) als Dirigentenexemplar gedient haben mochte. Letzteres wäre dadurch begründet, daß sowohl die Raffsche Kopie als auch das Autograph des Schlußchors — vielleicht zusammen? — verloren gingen!

7. November 1857: Uraufführung der »Dante-Symphonie« Dresden.

1. Februar 1858: Liszt sendet L. Köhler den *Auszug für 2 Klaviere.*

Br. I. 269: »Ich sende sie Ihnen, lieber Freund, mit den 2clavierigen Arrangements auf das Risiko hin, daß Ihnen daran nichts zusagt, was uns im Übrigen nicht hindern soll, gute Freunde zu verbleiben.« — Es bleibt fraglich, *welches* Manuskript er sandte. Vielleicht die in unserer Quelle Nr. 6 erwähnte Conradi-Kopie?

9) 1858 [?]: *Tausig verfertigt eine Umarbeitung der Partitur des Gretchen-Satzes.* (Liszt-M. Weimar Ms. A. 14°.) Unsere Verkürzung: *Tausig Part.*

Dieses (hypothetische) Datum beruht ausschließlich auf einem Vergleich der verschiedenen Fassungen. Das Manuskript ist nämlich undatiert.

10) (April?) 1858: *Tausig verfertigt den Klavierauszug der ganzen Symphonie. (Fassung IIb.)* (Hochschule für Musik, Liszt Museum, Budapest Nr. 7210.)

Liszt schreibt am 27. April 1858 an die Herzogin von Wittgenstein (Br. IV. 440): »Tausig qui est parti en même temps que Hans [Bülow], sera de retour à Weymar en même temps que cette lettre. . . Durant ce dernier mois, il a fait l'arrangement pour piano du *Dante*, du *Faust* et des *Ideale*, et ne vit que dans cette région.«

1858: Das Komponieren der Symphonischen Dichtung »Hamlet«.

11) 1858—59? *Liszts handschriftliche Korrekturen zur Partitur der Transkription des »Gretchen«-Satzes von Zellner.* (Hochschule für Musik, Liszt Museum, Budapest Nr. 6465.)

Dieses Datum beruht nur auf unserer eigenen Vermutung. Am 1. Februar 1858 war Zellners Transkription noch nicht in Liszts Besitz, vgl. Br. I. 296. — Die Transkription für Violine, Bratsche, Violoncello, Klavier, Harfe und Harmonium ist noch nicht mit der endgültigen Fassung identisch. Am nächsten verwandt ist ihr die als Quelle Nr. 9 erwähnte Tausigsche »Gretchen«-Partitur.

12) 1859: Nach wiederholter Umarbeitung *Publikation des* (zweihändigen) *Klavierauszuges.*[30]

Voraussetzlich auf Grund des als Quelle Nr. 10 erwähnten Tausigschen Auszuges. — Pohl berichtet über das Jahr der Herausgabe (Op. cit. 223): »Hierauf nochmalige Überarbeitung und Publikation des Klavierauszuges 1859.«

1860: Das Komponieren der »Zwei Episoden aus Lenaus Faust«.

13) Dezember 1860: *Umarbeitung der Fassung für 2 Klaviere.* (Autograph verloren.)

Am 18. Dezember 1860 schreibt Liszt an die Herzogin von Wittgenstein (Br. V. 112): »Je veux me remettre à mon *Faust*, dont il faut que je récrive presque en entier l'arrangement pour deux pianos, ce qui n'est pas une petite besogne. Dans 4 ou 5 jours j'espère en être définitivement quitte, sans la revision de la copie.«

14) Januar—Februar 1861: *Partiturkopie von Götze*[31] *mit Liszts Korrekturen, Fassung IIa* — die (im wesentlichen) endgültige Fassung der Symphonie. (Liszt-M. Weimar Ms. A 14[a].)

[30] Diese Ausgabe ist zur Zeit der Niederschrift dieser Zeilen nicht in unserem Besitz.

[31] Carl Götze; in den 1850er Jahren Chorsänger und Liszts Kopist in Weimar, später Dirigent in Magdeburg.

Am Ende der einzelnen Sätze: I. »Carl Götze in Weimar; II. »12. 2. [18]61«; III. »Weimar am 29 [23?] Febr. 1861 Carl Götze«. — Liszt schreibt am 20. Januar 1861 an Fr. Brendel (Br. I. 387): »Die Faust-Sinfonie muß, noch einmal ganz rein abgeschrieben werden, bevor ich sie Schuberth zusende. Bis 15ten Februar wird er das Manuscript erhalten.« Und am 4. März (ebendort 388): »Mit der gestrigen Post sandte ich Ihnen: A . . . B. Den letzten Theil (Mephistopheles und Schluß-Chor) der Faust-Symphonie in Partitur — und das vollständige Arrangement für 2 Pianoforte derselben Symphonie. (Sie sind wohl so freundlich diese Manuscripte *Schuberth* zu übergeben.)«

15) Juli 1861: *Prosodische Veränderung im Tenorsolo des Schlußchors.*

Das Autograph der (wahrscheinlich auf Bülows Anregung durchgeführten) Änderung siehe in unserer Quelle Nr. 16, sowie in Liszts Brief an A. Dörffel (Br. I. 394).

16) Sommer 1861: *Korrekturen der Schuberthschen Partiturausgabe mit Liszts Schriftzügen.* (Liszt-M. Weimar A 14^b.)

C) August 1861: Weimarer »Uraufführung« der Symphonie, Fassung IIc, im Rahmen der Konzerte der »Tonkünstler-Versammlung«.

Im erwähnten Brief an Dörffel: »P. S. Die Faust-Symphonie soll am 6ten August hier aufgeführt werden.« — Siehe noch Liszts Dankbrief an E. Singer betreffs dessen Artikel über die Tonkünstler-Versammlung am 12. August (Br. I. 394).

17) 1863: *Korrekturen der von Schuberth herausgegebenen Transkription für 2 Klaviere.* (Liszt-M. Weimar Ms. W 12^b.) — Erscheinen der Notenausgabe.

*

Die im Sommer 1861 eigentlich bereits vollendete Faust-Symphonie wurde in weiterem (von einigen unbedeutenden Verbesserungen abgesehen)[32] bedeutend nur durch die dem Gretchen-Satz hinzugefügten Takte erweitert:

[32] Siehe die bei Schuberth 1874 zum zweitenmal erscheinende Partitur, das ebenda und gleichzeitig herausgegebene Stimmenmaterial, die 1874 verfertigte (und bei Schuberth 1874 erschienene) zweihändige Transkription des »Gretchen-Satzes« (Raabe II. 276; diese Transkription ist wahrscheinlich die korrigierte Variante des als Quelle Nr. 10 erwähnten Tausigschen Auszuges); — weiters die auch zur Gesamtausgabe verwendete (aus R. Pflughaupts Nachlaß stammende) Schuberth-Partitur des Deutschen Musikvereins. Diese Reihe ergänzt die sich in der Budapester Nationalbibliothek Széchényi befindende (Mus. pr. 12.766) bisher unbekannte, dem Besitze F. Lüstners entstammende Schuberth-Partitur, in welche deren Eigentümer die von Bülow, Bronsart, Tausig praktizierten (vielleicht durch Liszt gutgeheißenen) Striche im I. Satz eintrug.

18) 1880: *10 neue Takte zum Gretchen-Satz.*

Liszt schreibt in seinem Brief vom 11. Dezember an Fr. Stade nach Leipzig: (Br. II. 302): »Ihre Transcription des ‚Gretchen' für Pianoforte und Harmonium ist *vortrefflich*, ganz nach meinem Wunsch. Ich erlaube mir nur ein paar sehr kleine Änderungen und füge 10 Takte (am Schluss) bei, welche auch fürder in der Partitur und meinen Arrangements der ‚Faust-Symphonie' eigenschaltet werden.« [Mit Notenbeispiel] — Diese Takte wurden von B. Kellermann auch in die Gesamtausgabe nur ergänzungsweise (infolge Raabes Ermahnung) eingeschaltet. Leider fehlen diese Takte im allgemeinen auch in der heutigen Aufführungs-Praxis!

*

Die angeführten 18 Quellen sind natürlich bei weitem nicht alle gleichwertig. Die erhalten gebliebenen wichtigsten sind folgende: das Skizzenmaterial (Quelle Nr. 1), die Autograph-Partitur der Fassung Ia (Nr. 2), das Autograph der Transkription für 2 Klaviere (Nr. 5), der Tausigsche Auszug, welcher im ganzen genommen die Form der Uraufführung 1857 bewahrt (Nr. 10), die Partiturkopie von Götze, welche sozusagen schon die endgültige Form festhält (Nr. 14). — Verloren gegangen sind aber (unseres Wissens) leider das Autograph des Schlußchors (Nr. 8), die Raffsche Partiturkopie (Nr. 3). Die erhalten gebliebenen Noten sind, wenn auch nicht komplett, so doch reichlich genügend, um mittels ihrer Hilfe die außerordentlich interessante, Liszts Arbeitsmethode und Stilentwicklung betreffend unvergleichlich lehrreiche Entstehungsgeschichte des Werkes verfolgen zu können.

III

Die Geschichte der Komposition im Spiegel der Manuskripte

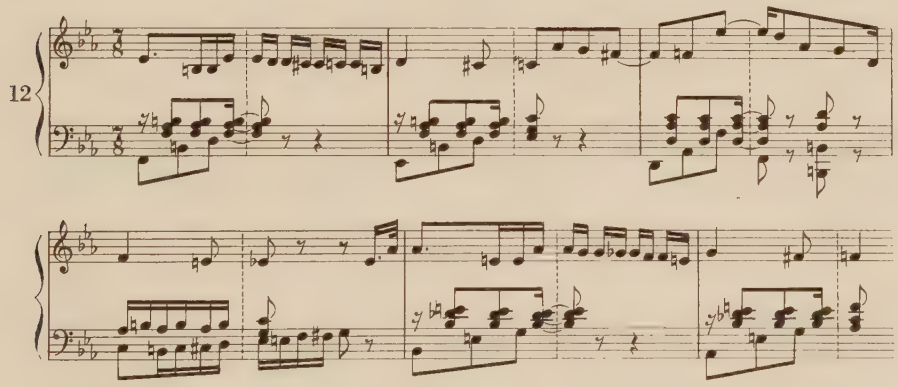
F a u s t

Schon einleitend können wir feststellen, daß gerade der erste Satz der Symphonie, das Charakterbild *Faust* mit größter Qual das Licht der Welt erblickte. Der überwiegende Teil der ersten Skizzen bezieht sich auf diesen Satz; aber auch an der 1854 entstandenen Autograph-Partitur wurden im Laufe der Arbeit unerhört viele Änderungen durchgeführt. Hier bedeuten die Manuskript-Teile, welche während der in naher Vergangenheit vorgenommenen Restauration auftauchten, eine große Hilfe; aber hier macht sich auch das Fehlen der verloren gegangenen Kopie von Raffs Partitur — welche die manchmal fast unlösbare Vielfältigkeit an Varianten der *Aut. Part.* zuerst in übersichtlicher Form festsetzte — am meisten fühlbar.

Asymmetrische Metrum-Typen

Eines der interessantesten wegbahnenden Bestreben Liszts ist die Technik der Mischung von *Takten verschiedenen Metrums*. Im ersten Satz der Faust-Symphonie schließt sich diese Technik höchst eigenartig der Gruppe harmonischer Neuerungen, jener der fest tonalen bzw. »atonalen« Themen an.

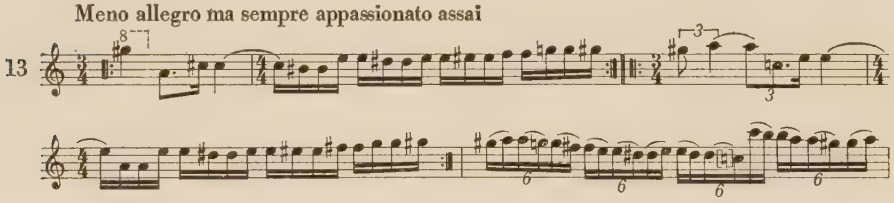
Bei dem in Tonalität-verhüllender Form erscheinenden »12°«- und »affettuoso«-Thema bedeutet das Metrum stets einen traditionellen, starken Anhaltspunkt (im allgemeinen 4/4). Die in fester, streng tonaler Form aufgebauten Themen (»appassionato«, »grandioso« und die ausdrücklich tonale Gestalt des »affettuoso«-Themas) werden jedoch von Liszt eben durch die ungewohnte, unregelmäßige metrische Komposition moderner, neuartiger umgeschaffen.[32] Dieser Konsequenz mußte er (wahrscheinlich unter dem Einfluß der 1855—56 in engerem Kreis abgehaltenen Proben und Erstaufführungen) teilweise entsagen. Nur die *Aut. Part.* und die *2 Kl. Aut.* bewahren die ursprüngliche 7/4 bzw. 7/8-Form des *»appassionato«-Themas*, welches allein schon den Beweis der Kühnheit von Liszts modernem Bestreben um 1850 liefert! — Wir zitieren aus dem *2. Kl. Aut.:*



[32] Kurz nach Skizzierung der ersten Faust-Partitur schreibt Liszt an seinen damals in New York lebenden Schüler William Mason (14. Dezember 1854): »Permettez-moi de vous recommander de nouveau la mesure, qui est une qualité essentielle pour les musiciens. A la verité je n'ai pas trop *qualité* pour prêcher la *quantité* de cette *quantité* —, car s'il m'en souvient bien, j'ai beaucoup usé du *Tempo rubato* alors que je donnais mes concerts (métier que je ne recommencerais pour rien au monde) et encore tout dernièrement je viens d'écrire une longue Symphonie en trois parties intitulée Faust (sans texte ni parties vocales) dans laquelle les mesures horribles des 7/8, 7/4, 5/4, alternent avec le C et les 3/4. —« (Br. I. 186.)

Der Eindruck, die Formenfunktion dieser 7/8 (bzw. 7/4) Themengestaltung wurde durch die dramatische Einlagerung noch mehr verschärft, laut welcher sich das asymmetrische Metrum nur an die erste, gedämpfte, »quasi piano« (von einem kleinen Ensemble vorgetragene) Form anschloß, und als nach dem Tristanartigen[33] Crescendo das Thema auf dem ganzen Orchester, fortissimo ertönt — erscheint dasselbe bereits in 4/4 Form (S. *Aut. Part.*).

Auch die heute bekannte Form der Symphonie bewahrte den 3/4—4/4 Wechsel (Takt 179) des E-dur *»affettuoso«-Themas* (mit Nebenthemafunktion), sowie auch den Metrumwechsel 4 × 4/4—5 × 3/4 des *»grandioso«-Themas*. Es ist interessant, entstammt aber vielleicht nur der Ausnützung gewisser instrumentgebotener Möglichkeiten, daß anstatt dem (bis heute erhalten gebliebenen) 6/4—4/4 Wechsel der *»Misterioso«-Episode* (Takt 147—162) in der *2. Kl. Aut.* und der von Schuberth herausgegebenen Transkription für 2 Klaviere der Wechsel 5/4[!]—4/4 enthalten ist. — Die dem Takt 60 nachfolgende, nur in der *Aut. Part.* vorhandene Metrum-Mischung modernen Geistes blieb aus den weiteren Notenquellen ebenfalls fort! (Wir zitieren hier die 1. Violinstimme in ihrer nachträglich angemerkten diminuierten Form:)[34]



Aus seinen metrisch-rhythmischen Neuerungen hat Liszt wegen Schwierigkeiten des Vortrages (zum aufrichtigen Bedauern der Hörer des 20. Jahrhunderts) einige erstaunliche Episoden ausgelassen. — Die Orchestrierung des Satzes (und gleichzeitig der ganzen Symphonie) hat er jedoch (vielleicht gerade dem Gefallen des Publikums zuliebe) in den der ersten Abschrift folgenden Jahren bedeutend bereichert.

[33] Die Takte 83—86 sind in gejagterem Tempo, mit anderer Bedeutung — nahverwandt mit einem der wichtigsten Themen des *Tristan*-Vorspiels.

[34] Das grundlegende Leseproblem der *Aut. Part.* des Faust-Satzes ist nämlich, daß Liszt einen Teil desselben (zum heutigen gemessen) in augmentiertem Rhythmus niederschrieb; die Mehrzahl der späteren Eintragungen, Korrekturen ist jedoch schon diminuiert geschrieben.

Die Probleme der für Kleinorchester geschriebenen ersten Fassung

Die Faust-Symphonie konzipierte Liszt ursprünglich für das folgende »Kleinorchester«: 2(3) Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 4 Cor. und Streicher. Es fehlen die Trompeten, Posaunen, die Tuba, Harfe, die Schlaginstrumente und sogar Timpani ! In Kenntnis des Werkes muß dies ganz überraschend scheinen. Wenn wir den Faust-Satz in Gedanken (selbst auf Grund der heutigen Partitur), ohne die erwähnten nachträglichen Stimmen anhören, finden wir die Komposition stellenweise kaum erkennbar. Infolge der durchsichtigeren Instrumentierung hören wir nicht nur die grundlegende Klangwelt, sondern — in einigen wichtigen Formmomenten — auch den thematischen Aufbau des Faust-Satzes als grundverschieden. Vor allem war das Erscheinen des E-dur bzw. C-dur *»grandioso«-Themas* (mit Schlußthemen-Rang) ursprünglich von durchaus verschiedener Wirkung, denn ursprünglich *fehlte ja die Melodie*, die Fanfare der Trompete. Die Trompetenstimme vermerkte Liszt nur nachträglich auf Folio 9^{a} der *Aut. Part.*

Die Frage der Uminstrumentierung — man könnte sagen: Umarbeitung — des Werkes für großes Orchester überprüfend, macht sich das Fehlen der Raffschen Partiturkopie am stärksten fühlbar. Das zitierte Kapitel aus Raabes Buch gibt ein interessantes und authentisches Bild davon, was für eine Rolle eigentlich die beiden Instrumentator-Famuli Conradi und der unzweifelhaft begabtere Raff schon anfangs der Fünfzigerjahre in Liszts symphonischen Werken (vor allem im »Tasso«) spielten. Leider kann im Falle der Faust-Symphonie das Verhältnis der von Liszt bzw. Raff stammenden Teile so lange nicht mit solcher Pünktlichkeit festgestellt werden, bis die verloren gegangene Partiturkopie nicht aufgefunden wird. Deshalb geben bei Prüfung dieser Frage vorderhand nur die von Liszt in der *Aut. Part.* nachträglich angemerkten Instrumentationsanweisungen einen Anhaltspunkt.

Die wichtigste Quelle der Entstehungsgeschichte der Symphonie, die *Aut. Part.* bewahrt nämlich nicht nur die am 19. Oktober 1854 beendete Form, sondern enthält auch eine Reihe späterer Änderungen, welche zwischen dem Oktober 1854 und Mai 1856 (Beendigung der *2-Kl. Aut.*) in die Partitur aufgenommen werden konnten. Dies sind größtenteils Liszts eigene weitere Ideen, Verbesserungen. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß auch im Laufe seiner mit Berlioz 1855 geführten Besprechungen entstandene, oder aber eventuell auch von dem kopierenden Raff aufgeworfene Ideen eingefügt wurden.

Als spätere Anmerkungen gelangten in die Partitur z. B. die Violin-Pizzicati des *»misterioso«-Teiles* (welche diese Episode durch Erscheinenlassen des »12°«-Themas organisch macht); das Tympani-Tremolo der Takte 179—180; — der Beckenschlag der Takte 284, 288, 292; die beim Takt 566 beginnende Violin-Bratsche Figuration usw. Mit Ausnahme der Melodie des *»grandioso«-Themas* aus der *»misterioso«-Episode* sind es aber unbedeutende Bagatellen, die keinerlei Vorschuß auf die für zahlreiche Details der endgültigen Symphonie-Fassung charakteristischen schmetternden, oft beinahe trivialen Effekte bieten. Auf Grund dieses können wir mit Recht den Verdacht hegen, daß die schallenden Blechbläser-Stellungen teilweise Raff zuzuschreiben sind.

Grundprinzipien der Form und des Umfanges

Die von äußeren Faktoren allerwenigst beeinflußte Frage des Faust-Satzes und der ganzen Symphonie selbst ist jene der Lösung der *Groß-Form* und der grundlegenden Tendenz der diesbezüglichen nachträglichen Änderungen: jene der Kürzung, der Umfangsreduktion. Der Aufbau des Faust-Satzes beruht auf dem Kompromiß zweier formgebender Prinzipien. Das eine ist Liszts eigenartiges Prinzip der *»psychologisch-dramaturgischen Weiterentwicklung«*. (Dessen Basis ist die Variierung, die gehaltliche und formale Umdeutung, derzufolge ein Thema niemals mit derselben Funktion, mit demselben Effekt wiederkehrt.) Das andere Prinzip ist die traditionelle, *klassische Sonatenform*. Dem gehaltlichen Sinn des Satzes entstammend, scheint in diesem Fall — im Gegensatz zu der Hauptmasse von Liszts Symphonischen Dichtungen — das letztere der beiden formgebenden Prinzipien als das bedeutendere. Der Hörer reagiert lebhafter auf dieses, weil ihm die Sonatenform schon bekannter ist, — weil er für diese Form schon ein »Raumgefühl« hat; als Ergebnis zahlreicher unbewußter oder bewußter Erinnerungen hat z. B. eine traditionelle Reprise für ihn eine konkrete psychologische Bedeutung. In der Arbeit des Komponisten hat aber die traditionelle Sonatenform im Falle eines derart umfangreichen Satzes deshalb eine solche Bedeutung, weil ihre geschichtlich herausgebildeten Elemente leichte Anhaltspunkte bieten; weil es schwer ist, den Versuchungen des traditionellen Weges zu widerstehen. Aber in Liszts Fall ist es eben deshalb auch problematisch — da die sich freiwillig bietenden Prinzipien (z. B. die Reprise selbst) oft im Gegensatz zu den Gesetzmäßigkeiten seines eigenen Prinzipes der »psychologisch-dramaturgischen Weiterentwicklung« stehen. So kommen jene »Leerläufe« zustande, die wohl gutgelöste Takte einer Sonatenform sind.

die er aber dennoch gezwungen war, während der Arbeit fortzulassen. So entstanden jedoch Lücken an deren Stelle, und wir fühlen die eilig hingeworfenen Überbrückungen (besonders nach mehrmaligem Hören, in Kenntnis der ursprünglichen Form) einem unvollkommenen chirurgischen Eingriff vergleichbar, als mißlungene Nähte.[35]

In der frei behandelten Sonatenform der letzten Fassung des Faust-Satzes entstanden folgende stark verzerrte Proportionen: die *Exposition* (Takt 1—250)[36] dauert ca. 9 Minuten;[37] die *Durchführung* (Takt 250—358) ca. 3 Minuten;[38] die *Reprise* (Takt 359—610) ca. 11,5 Minuten; — die *Koda* (Takt 611—654) ca. 2 Minuten. Anstatt des bedeutenden Durchführungsteiles der beethovenschen Sonatenform ist in diesem Falle die Durchführung von nur zweitrangiger Wichtigkeit. Dies ist aber dadurch reichlich erklärt, daß ein bedeutender Teil der Exposition und Reprise »durchführungsartig« behandelt ist.

Das Gewicht der Form und des Gehaltes wurde auf die *Reprise* verschoben, auf den umfangreichsten Teil des Satzes, der einige Themen in einer (geradezu als neues thematisches Material wirkenden) Umfassung ertönen läßt. Dabei hat Liszt während der Arbeit gerade die Reprise am radikalsten verkürzt; in ihrer ursprünglichen Form war sie um noch ca. 3 Minuten länger. Aus der endgültigen Form der Reprise fehlt das thematische Material der Takte 111—178, d. h. die sequenzierende Entwicklung des *»espressivo«-Themas*, sowie die Episoden *»misterioso«* und *»plintivo«*. Die *Aut. Part.* hat diese Elemente noch in vollem Umfang wiedergebracht. (Dies verlängerte wohl die Reprise, behielt jedoch die gelungenste, schon in der Exposition ausprobierte Art der Verknüpfung

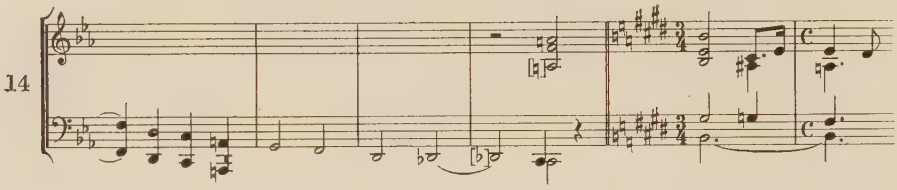
[35] In alleiniger Kenntnis der letzten, publizierten Formen von Liszts Werken erklärte Béla Bartók, daß die meisten von Liszts umfangreichen Sätzen (was die Form anbelangt) mehr oder weniger unvollkommen sind — was aber den musikgeschichtlichen Wert dieser Werke keineswegs beeinträchtigt. (*Liszts Musik und das heutige Publikum*, 1911, *Liszt Probleme*, 1936.) Diesbezüglich möchten wir bemerken — nicht als Widerlegung, nur um Bartóks berechtigtes Urteil zu mildern —, daß die vollkommenste Lösung dieses Satzes nicht immer, nicht in allen Details die letzte (von Bartók gekannte) Fassung ist. Den überzeugendsten Beweis dafür liefert uns eben die Entstehungsgeschichte des Werkes, die Überprüfung der Vorformen.

[36] Die Grenzen der Exposition und der Durchführung sind verwischt. Die Formfunktion des in Takt 250 »Durchführung«-artig auftretenden »affettuoso«-Themas z. B. wird durch das in Takt 272 wieder in E-Dur ertönende »grandioso«-(Schluß-)Thema äußerst fraglich gemacht.

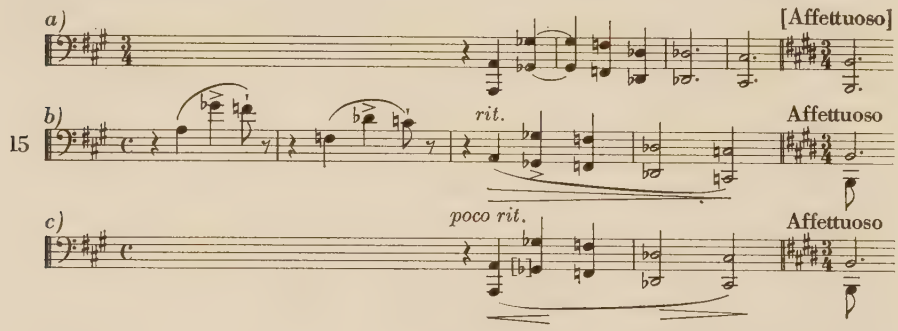
[37] Da die Taktzahl des Satzes infolge des ständig wechselnden Tempos irreführende Proportionen aufweisen könnte, geben wir den Umfang der einzelnen Satzteile auch im Zeitmaß an. Als Basis nehmen wir einen stilvollen Vortrag, in welchem der Faust-Satz eine Zeitdauer von ungefähr 24—25 Minuten hat.

[38] In Form einer Pseudo-Reprise (319—343) erfolgt im Rahmen derselben auch die Rückkehr des den Takten 71—94 entsprechenden thematischen Stoffes.

der einzelnen Themen.) Zwei Jahre später, in *2 Kl. Aut.* kehrt von dieser Dreiheit schon nur die *»espressivo«-Melodie* zurück, welche mit den untenstehenden 4 kurzen Takten an die Reprise des *»affettuoso«-Themas* geknüpft wird:

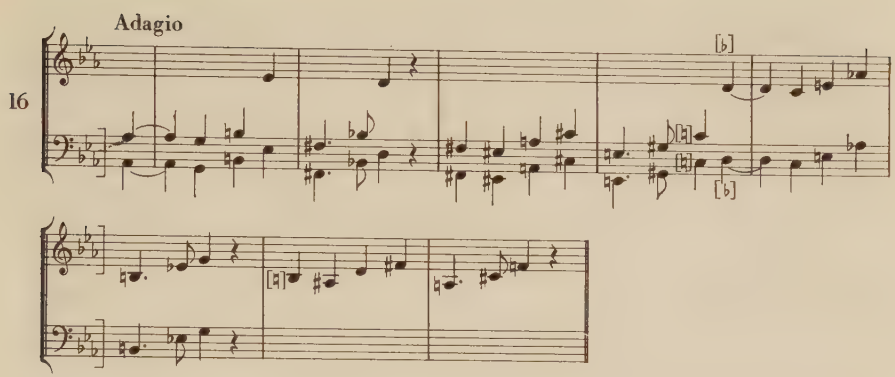


Später hat Liszt auch die Reprise der sequenzierenden Entwicklung des *»espressivo«-Themas* weggelassen. (In dem *Tausigschen Auszug* finden wir schon diese Variante.) Wegen dieser Striche ist die Stimmungs-Überbrückung des *»appassionato«-* und des E-Dur *»affettuoso«-Themas* beinahe unlösbar. Nach den laut und gewaltsam gestikulierenden Akkorden der Takte 442—445 (der endgültigen Fassung) wird die Aufgabe der logischen Überleitung einem einzigen kleinen Baß-Gang anvertraut. Um dessen Lösung hat Liszt viel gerungen; selbst nach der Partiturausgabe führte er Änderungen durch. In folgendem sehen wir die Varianten des Tausigschen Auszuges [1858?], der Schuberth-Partitur (1861) und der von Schuberth herausgegebenen Transkription für 2 Klaviere (1863):

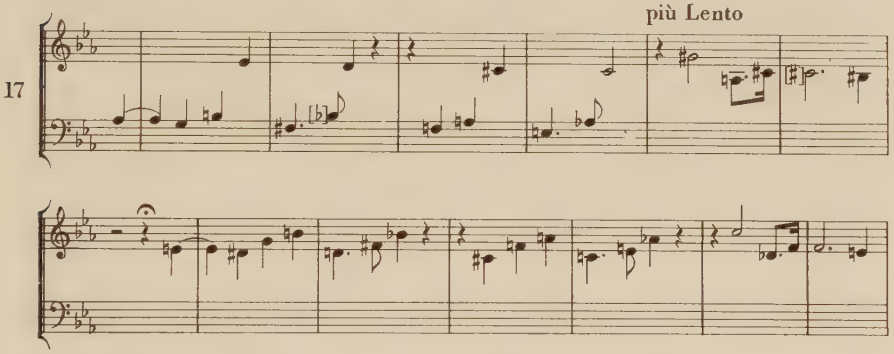


Psychologisch-dramaturgischer Gründe wegen angebrachte Änderungen

Die allmähliche Entwicklung der Einleitungstakte, des berühmten *»12°«-Themas* ist durch ungewöhnlich reiches Material illustriert. Zuerst wird das *»12°«-Thema* selbst vor unseren Augen geschmiedet; dann verfeinert, bereichert sich das anschließende *»affettuoso«-Thema* zu seiner heutigen Form. — In dem aus der Mitte der 1840er Jahre stammenden *Skizzenbuch* steht nur noch folgendes:

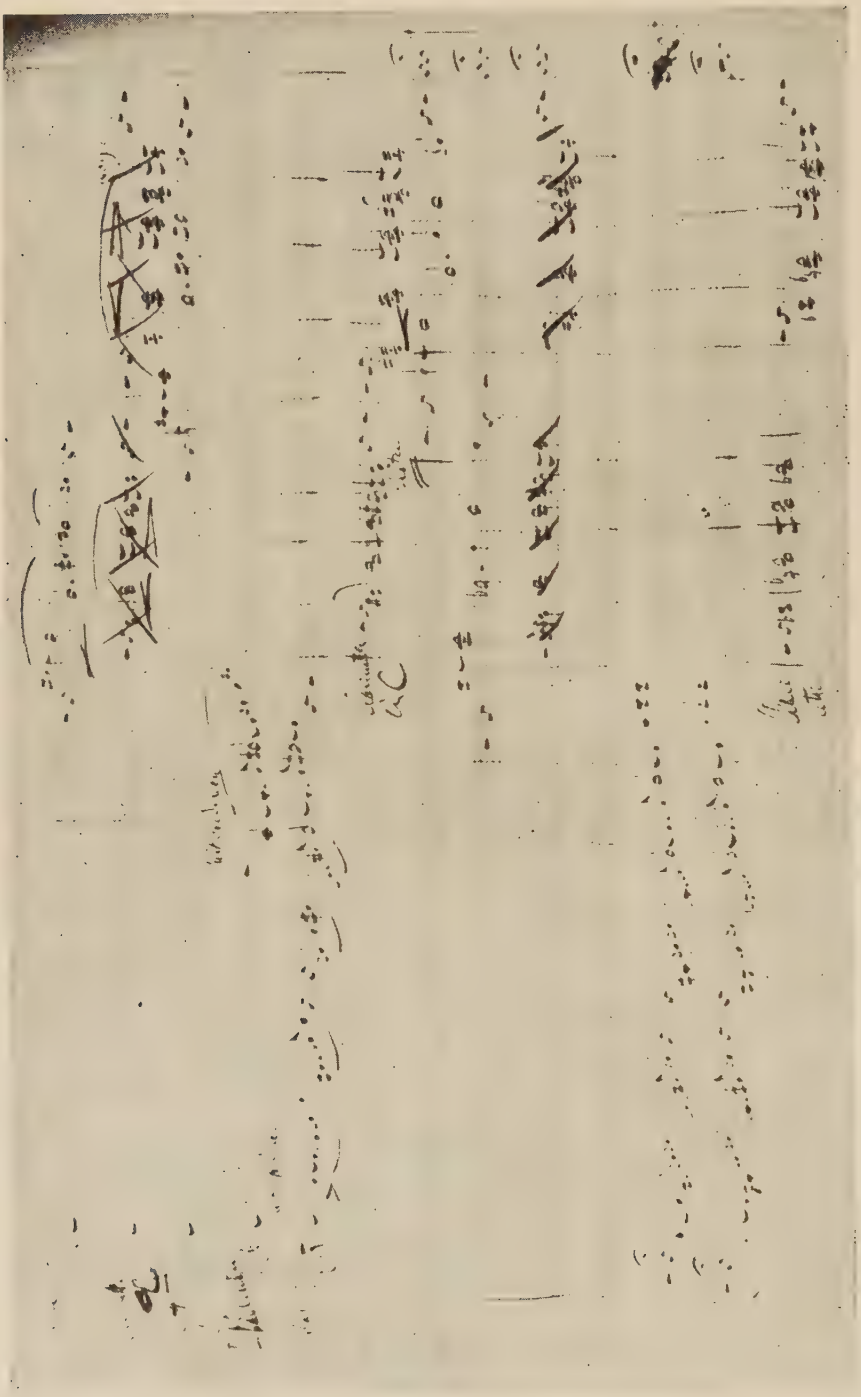


Auf einem weiteren (undatierten) Skizzenblatt[39] erscheint neben dem *»12°«-Thema* auch das *»affettuoso«-Motiv:*



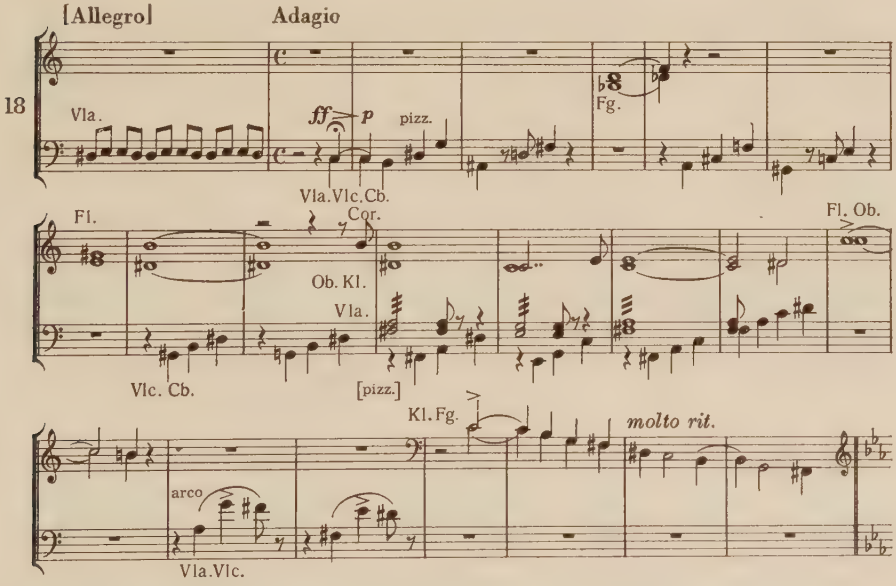
Die *Aut. Part.* aus dem Jahre 1854 selbst enthält schon allein dreierlei Varianten der Introduktionstakte. Unsere Faksimile-Beilage enthält auf Folio 1^a (ursprünglich zugeklebt, erst als Ergebnis der neueren Restauration ans Licht gekommen) die Alternative 1 (durchgestrichene obere Reihen) und die 2. Form (die zwei darunterstehenden Systeme). Die 3. Alternative (auf dem später darübergeklebten Blatt) weicht schon nur in unbedeutenden Einzelheiten von der endgültigen Form ab. Die charakteristischen Momente der endgültigen Form: das rhythmische, dynamische Gewicht des As-Tones, der Rhythmus der das *»affettuoso«-Thema* kontrapunktierenden, ohne Tonalität schwebenden Harmonie der Klarinetten, die kleinen Seufzermotive der Violinen, die mit Instrumentierung

[39] Dieses einblättige Skizzenblatt großen Formates hat mir Herr Prof. Otto Goldhammer in Photokopie zur Verfügung gestellt.



ausgedrückte Stimmungsverschiedenheit des von *As* bezw. *E* beginnenden Blockes des »*12°*«-*Themas* etc. — reifen von Schritt zu Schritt.

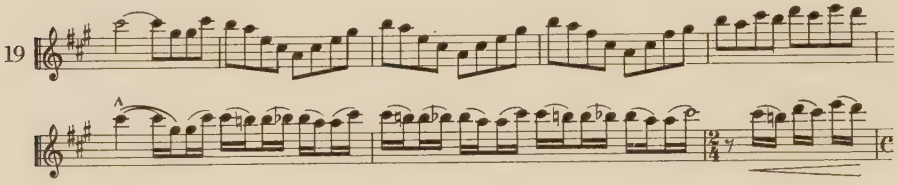
Die Überleitung, welche der Exposition des »*appassionato*«-*Themas* vorangeht (genauer gesagt die markanten Akkordschläge, der Timpani-Donner der Takte 60—65) ist eine Formen-Narbe, die eine größere Fortlassung überbrückt. Auch an anderen Stellen des Faust-Satzes können wir beobachten, daß Liszt die nachträglichen Auslassungen mit solchen wirkungsvolleren, markanteren, aber etwas gewollten Akkorden überbrückt, damit oft beträchtliche tonale Distanzen überspringend. — Der stürmische Tonorkan der Takte 47—48 wird in der *Aut. Part.* noch durch einen aus 18 Takten bestehenden extatischen Ausbruch gekrönt (unser Notenbeispiel 13. kann hiervon etwas zeigen), dann tauchte das »*12°*«-*Thema* nochmals auf, jetzt vom C-Ton ausgehend, mit ihm auch das »*affettuoso*«-*Thema*, und nur dann wurde dem »*appassionato*»-*Thema* durch den Unisono Baß-Gang Platz gegeben. So wurde der Kreis geschlossen, da die Grundform des »*12°*«-*Themas* — welches ja selbst aus übermäßigen Dreiklängen besteht — nach *As* und *E* auch von *C*, dem dritten Glied des übermäßigen Dreiklangs ausgehend ertönte.



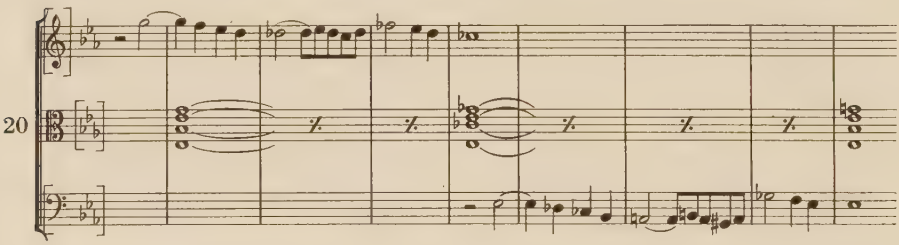
Mit Streichung dieser Takte wurde der Satz zwar um eine wertvolle Minute kürzer — dennoch bedauern wir deren Fehlen. — Liszt feilte an diesen Takten mit besonderer Sorgfalt. In der *Aut. Part.* blieben zwei

Varianten erhalten. In der *2-Kl. Aut.* (1856) finden wir im großen und ganzen schon die endgültige Form an dieser Stelle, nur den Tympani-Donner ersetzt ein klavierartiges chromatisches Grollen im unteren Register.

Die innerhalb der *»appassionato«-Themengruppe* (Takt 71—111) später durchgeführten Änderungen (abgesehen von dem Verzicht auf das asymmetrische Metrum) gereichen der Komposition durchwegs zum Vorteil. Die anstatt T. 88—90 eingestellte kurze Passage hat Liszt noch 1854 ausgebessert; die Violin-Figurationen der Takte 99—103 wurden wahrscheinlich nach 1857 gespannter, die Erregtheit des Metrumwechsels in Takt 104 (2/4) sowie der Achtel-Generalpause ließ er stufenweise heranreifen (in der heutigen Form erst 1861 aufgetaucht):



Die sequenzierende Entwicklung des *»espressivo«-Themas* wurde ebenfalls mit interessanten, eine andere Geste resultierenden Rhythmusänderungen variiert. Das aus der Mitte der 1850er Jahre stammende Skizzenbuch enthält noch folgende träumerische Form:



Der markant pointierte Rhythmus ebenso wie die mit Synkopen beginnende Form der »furioso«-Einwürfe der 1. Violine erhielten ihre endgültige Gestalt erst nach 1856, der Episode einen anderen Charakter verleihend.

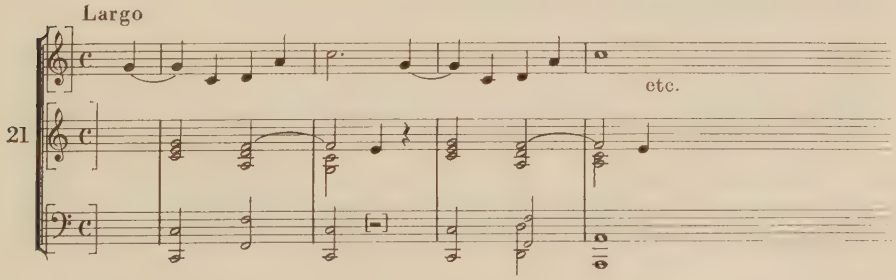
Auch die *»misterioso«-Episode* hatte ursprünglich eine andere Bedeutung; da das *»12°«-Thema* aus ihr fehlte, war dieselbe von dem Rauschmotiv, dem impressionistischen Klang der Streicher beherrscht. Schichtenweise fügte Liszt das Zitat des *»12°«-Themas* bei: erst die Pizzicati der

Streicher [1855—56], dann die thematische Klarinett-Stimme [nach 1857]. Anders schloß sich diesem Teil auch die *»plintivo«-Episode* an; ein glattfließender Cello-Gang führte die Umstimmung der Atmosphäre durch, anstatt der jetzigen gewalttätigeren, markanten Geste.

Das auf Ökonomie, auf Einheit gerichtete Bestreben hat (vom Standpunkt der früheren Fassungen aus betrachtet) viele willkürliche Ideen gezeitigt. Die Gegenstimme der Bratsche des nebenthemarangigen E-Dur *»affettuoso«-Teiles* z. B. bewegte sich noch bei Verfertigung des Tausigschen Auszuges (1858) in viel unruhigerem 16-tel Rhythmus. Die heutige Achteltriolen-Form ist zwar anziehender, es ging aber auf diese Weise der dramaturgische Effekt des ursprünglichen Plans verloren, bei dem die in Triolen gehaltene, geglättete Gegenstimme nur in der Reprise, dem sich in C-Dur erhellenden Cellosolo (Takt 472) »geboren« wurde!

Die heutige Form der Takte 202—224, welche die Exposition des *»grandioso«-Themas* vorbereiten, zählt durch ihre stimmungschaffende psychologische Feinheit zu den allerwertvollsten nachträglichen Änderungen. Ursprünglich führte eine 8taktige Steigerung von ungebrochener Verve zu dem Thema (*Aut. Part.* Fol. 7^b—9^a). Die im ganzen genommen endgültige — nur bescheidener instrumentierte — Form der Takte 202—212 bzw. 224 ist eine nachträgliche Einlage in der 1854 verfertigten Partitur (Fol. 8). Das zögernde, trampelnde marcato-Motiv der Baß-Streicher, welches ein ausgezeichneter »Stille-vor-dem-Gewitter«-Effekt ist, tauchte zuerst in Tausigs Auszug auf.

Das *»grandioso«-Thema* betreffend erwähnten wir, daß in der Exposition selbst die *Melodie* sich nur nachträglich (eben mit dem Erweiterungsplan der Instrumentierung zusammenhängend) zum Trompetenfanfaren-gegebenen markanten Themenrang erhoben hat. Die Umrißlinien der Melodie selbst erschienen zwar schon in den ersten Skizzen; mit etwas anderer harmonischer Unterstützung, aber in sozusagen endgültiger Form. Auf dem früher erwähnten separaten, undatierten Skizzenblatt steht es wie folgt:

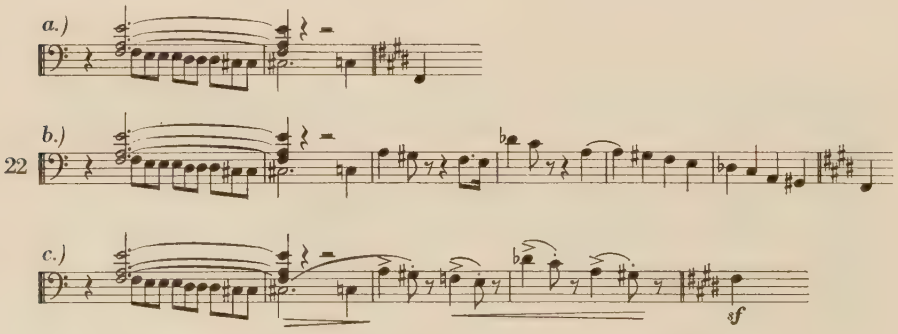


Das Ertönen des Themas schon in der Exposition verändert aber entscheidend Liszts ursprünglichen Formenplan. In der Partitur aus 1854 versteckte sich nämlich in der Exposition einstweilen nur die »Möglichkeit« der Melodie, und dieselbe ertönt (als Resultat eines sich vor unseren Augen abspielenden Geschehens, einer dramatischen Entwicklung) erst in der Durchführung, Takt 272 im Unisono der Holzbläser. In der Reprise — in der signalartigen maestoso Bläserfanfare des T. 503 — ist die Melodie selbst wieder nicht anwesend; erst in der con fuoco-Pracht des Taktes 548 singt sie aufs neue mit — natürlich noch immer mit der bescheideneren Klangkraft des ursprünglichen Bläserapparates.

Die Vereinigung und Überbrückung der Exposition des *»grandioso«-Themas* und des ersten Teiles der Durchführung änderte sich noch während Anfertigung der *Aut. Part.* 1854 bedeutend. Ursprünglich begann gleich nach Takt 242 eine durchführungartige Weiterentwicklung und binnen kurzem ertönte in E-dur das *»grandioso«-Thema.* Liszt erweiterte diesen Teil zuerst durch die Steigerung der Takte 242—249 (Fol. 10^a) um dann — quasi als Verschärfung der Grenzlinie der Durchführung — das beim Takt 250 beginnende, kriegerisch charakterisierte *»affettuoso«-Motiv* einzuschieben (nachträglich eingeklebtes Blatt, Fol. 9^b).

Die Umarbeitung des mit Takt 297 beginnenden Ton-Orkanes *(Agitato assai)* der Durchführung gibt ein interessantes Beispiel für Liszts Bestreben, auch die begleitende und stimmungmachende Figuration, den »Flitter«, möglichst *motivisch* zu gestalten, bzw. dieselbe aus den Elementen irgendeines wichtigen Themas (hier dem *»appassionato«-Thema*) zu sublimieren. (Auf den Folii 9^b, 10^a der *Aut. Part.* und dem zwischen diesen nachträglich eingeklebten Blättchen können wir die Phasen dieser Entwicklung in vielerlei Variationen studieren.)

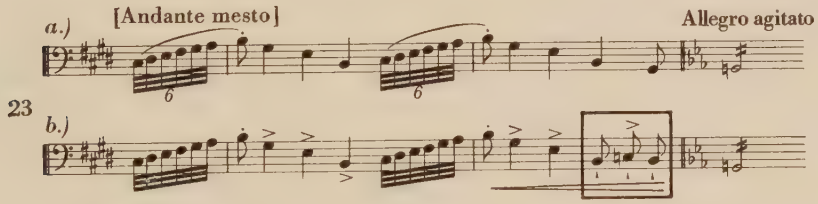
Die durch stimmungsmäßige und psychologische Vorbereitung der Cis-Moll Pseudo-Reprise durchgeführte Umgestaltung ist eine jener unbedeutend erscheinenden Änderungen, deren Wichtigkeit nur beim



Zuhören klar geworden ist. Nach Beschwichtigung der »violente« Streicher-Figurationen übergibt ein 1—2 taktiges Unisono mit frappanter Geste dem Cis-Moll *»appassionato«-Thema* den Platz. Die drei sich immer mehr vervollkommnenden Alternativen sind [a) *Aut. Part., 2 Kl. Aut.*, b) Tausigscher Auszug 1858, c) Schuberth-Partitur 1861].

Die eigentliche Reprise mit dem *»12°«-Thema* in langsamem Tempo, in ursprünglicher Form (T. 359—) schwächt in gewissem Maße die dramaturgische Formgebung des gesamten Satzes. Die einmalige Zitierung des elftaktigen meditierenden Faust-Monologes würden wir noch nicht ermüdend finden, die um eine große Terz tiefer wörtlich wiederholte zweite Stufe jedoch ist auf dieser Formstufe schon zuviel, zu weitschweifig. Bülow, der über ein hervorragendes Formgefühl verfügte, entschloß sich als erster die Takte 371—381 einfach zu überspringen.[40] Vielleicht gab auch Liszt seine Einwilligung zu der Kürzung.

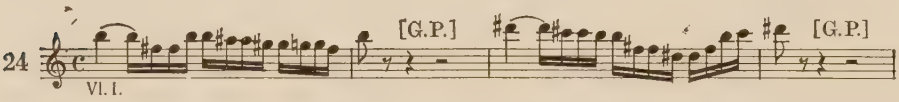
Die zwei Töne umspannende Korrektur, welche der Fortissimo-Rückkehr des *»appassionato«-Themas* (421) vorangeht, erscheint wiederum unbedeutend; vielleicht kann nur ein Dirigent den wirklichen Wert dieser Korrektur erkennen. Zur Krönung der sich erhöhenden Spannung, der instinktiven Verlangsamung ist diese Geste nötig, dieser »Anhaltspunkt«, den der Dirigent in Bewegung zergliedern kann, um dann das Appassionato umso unwiderstehlicher emporschlagen zu können [a) der ursprüngliche Synkopengang, — b) die aus 1861 stammende, in die schon druckfertige Götze-Abschrift eingetragene Liszt-Korrektur]:



Der andere »tote Punkt« der Reprise, dessen relative Weitschweifigkeit schon der Kreis von Liszts Schülern erkannte und korrigierte: die dem Maestoso *»grandioso«-Thema*-Zitat vorangehenden 25 Takte. Er wird

[40] In die erwähnte Lüstnersche Partitur hat ihr äußerst präziser Eigentümer die Streichung auch vorgemerkt. Auch die Korrespondenz von Bülow und Bronsart lassen seiner Anmerkung Glauben schenken. Am 5. März 1862 schreibt Bülow an Bronsart: »Deine Frage wegen Kürzungen im 1. Satz der Faust-Symphonie: mit Wegbleiben von S. 85 bin ich einverstanden.« (H. v. Bülow: Br. Bd. III. Leipzig 1898. S. 467). [Auf Seite 85 der Schuberth-Part. befinden sich die kritischen 11 Takte.]

langweilig durch dreimalige Wiederholung des Taktpaares 480—481. (Dies wurde von Tausig schon bei Verfertigung seines Auszuges 1858 gekürzt, in der Vortragspraxis brachte auch Bülow Kürzungen an.) Noch fraglicher ist die psychologische Rechtfertigung der Rückkehr des den Takten 213—222 entsprechendenden »trappelnden« Baßganges. *Bronsart* hat die Takte 491—502 einfach ausgelassen und Bülow versuchte (nach Anmerkung der Lüstner Partitur) die Episode durch ein »molto accelerando« der Takte 407—409 ereignisvoller zu gestalten.[41] Es ist übrigens charakteristisch, daß sowohl die Wiederholung des vorher erwähnten Violinganges, als auch die Einfügung der »Trappel-Episode« Liszts nachträglicher Wunsch war. Nicht alle Liszt-»Verbesserungen« gereichten der Komposition zum Vorteil. Die zur Koda leitende große Steigerung enthält zwei bemerkenswerte spezielle Änderungen. Die eine ist die den Takten 582—598 des *»grandioso«-Themas* folgende weiterentwickelnde Steigerung, welche als nachträgliche Einlage in die *Aut. Part.* kam,[42] einstweilen noch in einer von der heutigen abweichenden Form:



Sie wird durch Generalpausen zerbrochen, was an dieser Stelle — sich der Koda nähernd — der Komposition nicht zum Vorteil gereicht; das Auftauchen des *»12°«-Themas* aber fehlt noch im ganzen. (Früher beabsichtigte Liszt übrigens an dieser Stelle eine thematisch noch fremdere, wirkungslosere Figuration anzubringen, vgl. *Aut. Part.* Folio 17^{b}.)

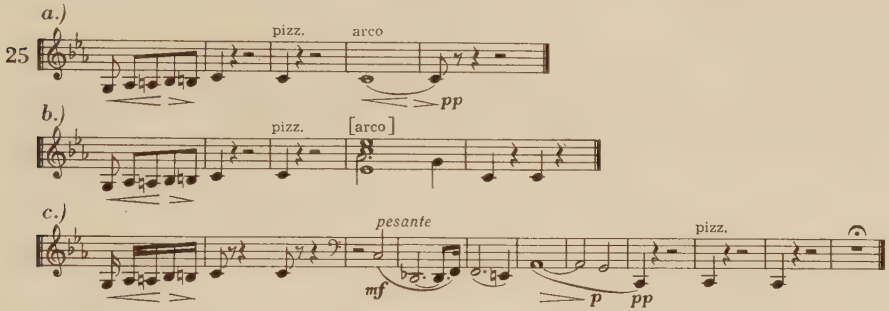
Das der Koda vorausgehende 12-taktige Ges-dur *»maestoso«-Thema*[43] hat Liszt im Manuskript 1854 mit durchaus anderer Wirkung geplant. Die in der endgültigen Instrumentierung ihre Rolle erhaltenden Posaunen, Tuben und Timpani machten diese Episode beträchtlich schwerer und bombastischer.

[41] Die Fortsetzung des zitierten Bülow-Briefes: »Wenn das Stückchen Ff-Gg wegfallen soll (ich habe beim Dirigieren ein ziemliches accelerando in der Mitte angebracht), so wäre ich auch für Weglassung der letzten zwei Takte von S. 107 und der ersten zwei von S. 108. Die dreimalige Wiederholung (an eine ähnliche Stelle der Festklänge erinnernd) hat für mich etwas Gemachtes.«

[42] Wurde im Manuskript aus Versehen unrichtig zwischen Folio 11—12 gebunden!

[43] Es ist charakteristisch für die Modernität des harmonischen Planes von Liszt, daß er die (der in der Grundtonart C beginnenden Koda vorangehende) letzte bedeutende tonale Ausweichung in die polare Tonart, in Tritonus-Distanz geführt hat.

Die *Schlußgeste* des Faust-Satzes (ebenso wie die ersten Takte des Satzes) reifte langsam heran, entfernte sich systematisch von der Schablone. Die drei Hauptvarianten der Entwicklung sind [a) und b) der 1854-er *Aut. Part.*, die (endgültige) c) aus dem *2 Kl. Aut.*]:



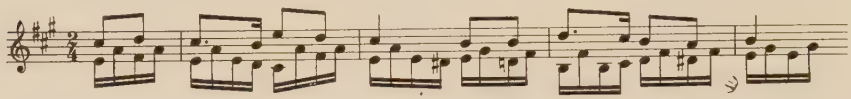
G r e t c h e n

Die Konzeption, die Funktion, das Verhältnis der Teile dieser einfachen dreigliedrigen Form kann als charakteristisches Beispiel dafür gelten, auf welche Art Liszt sich klassischer Traditionen bedient, mit was für Konstruktionsprinzipien er dieselben erneuert, und wie diese einmalige gestaltliche Synthese mit dem Programm des ganzen Werkes zusammenhängt. Die dreiteilige Gliederung des Gretchen-Satzes tritt — trotz seines mächtigen Umfanges — das Erbe der einfachen Trioform an; *Teil A:* Gretchen-Themen [neue Melodien] (eine Art Sonaten-Exposition, die jedoch durchwegs in der Grundtonart verbleibt) — *Teil B:* Faust-Themen [Erinnerung an die Melodien des I. Satzes] (mit bewegtem, modulierendem tonalem Plan), *Teil A:* [variierte Reprise].

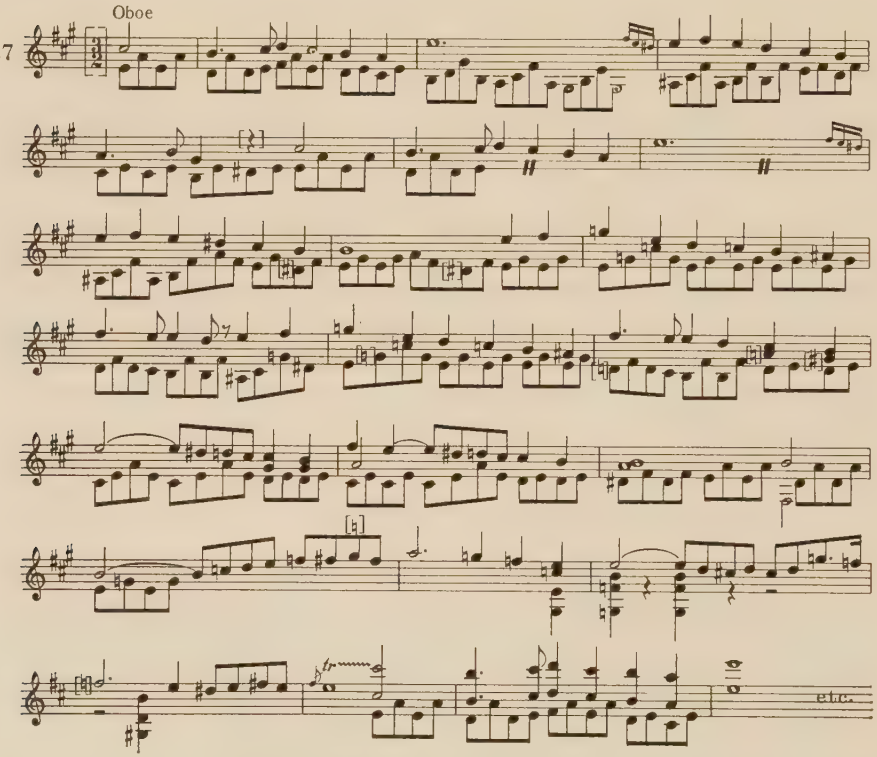
Die in endgültiger Form skizzierte Exposition

Der 110 Takte umfassende erste Teil (Exposition) zählt zu jenen wenigen Partiturblättern des Komponisten, welche schon bei ihrer ersten Skizzierung in beinahe endgültiger Form geschaffen wurden. — Wir könnten denken, daß den von der endgültigen Form kaum abweichenden Gretchen-Seiten der Partitur 1854 einige verschwundene Partitur-Skizzen vorausgegangen waren; kleine, im wesentlichen unbedeutende Verbesserungen, Radierungen, die für vielleicht später hinzugekommene Ideen leergelassenen Partiturenreihen liefern jedoch den Beweis, daß dies tatsächlich das *erste Partiturkonzept* ist.

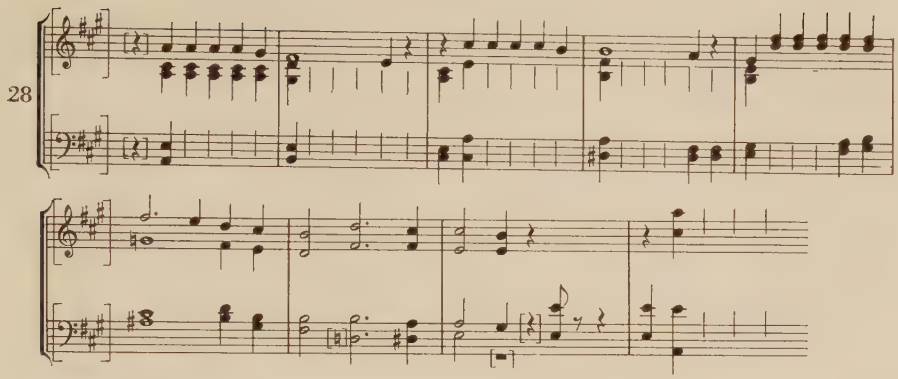
Die Melodien selbst haben aber auch bei diesem Satze nicht auf ersten Anhieb ihre Form in solcher Vollkommenheit angenommen. Die Urgestalt des »*semplice*«-*Themas* bewahrt das Skizzenbuch der 1840er Jahre, Seite 185. Mit der Aufschrift »Gretchen« finden wir folgenden schablonenhaften Melodiesplitter:



Ebenda taucht die Melodie, von Liszt später angemerkt, schon fast in ihrer endgültigen Form auf, mit Hinweis auf die spätere Instrumentierung:



Das »*amoroso*«-*Thema* erschien auch in einer viel alltäglicheren Form, als es die heutige ist:



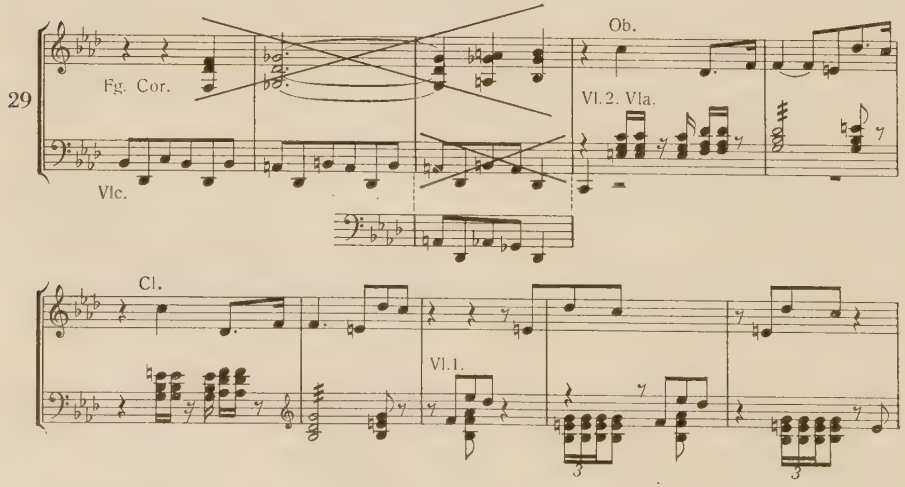
Einige beachtenswerte, während der Arbeit durchgeführte Änderungen: *Tempoangabe* in der *Aut. Part.:* »Adagio« (fehlt im *2 Kl. Aut.*), in der *Tausig-Part.* »Andante soave« — diese letztere wurde die endgültige. Auch die Mehrzahl der heutigen *dynamischen und Vortrags-Instruktionen* ist bis auf die *Tausig-Partitur* zurückzuführen: aus dem Autograph fehlen dieselben, nur die ausgesprochen die Instrumentierung betreffenden Anweisungen — z. B. »con sordino« — sind auch in der Autograph-Partitur schon äußerst präzise. — Die Exposition des Satzes ist in der Partitur 1854 um einen Takt länger als in sämtlichen späteren Quellen: ursprünglich wiederholte Liszt den Takt 12 mit dem Zeichen »./.«. Die »*Soave*«-*Einleitung* wäre also ursprünglich symmetrisch, 16taktig gewesen. Um die mechanische Wiederholung zu vermeiden, hat Liszt diesen Takt jedoch schon in der *2 Kl. Aut.* des Jahres 1856 ausgelassen. Auch anstatt des 55-ten Taktes der Episode »*Er liebt mich . . .*« beabsichtigte er ursprünglich zwei 12/8-Takte einzuschalten; erkannte aber noch während der Arbeit, daß dieses winzige Plus überflüssig sei, und hat es dann durchgestrichen. — Eine interessante Verfeinerung der Instrumentation ist es, wie Liszt die dem »*amoroso*«-*Thema* vorausgehenden vier Takte der ersten Violine entzog, dieselben den tieferen Streichern übergebend, um die kräftigere Klangfarbe der Geigen für die neue Melodie bereitzuhalten; wie auch bei der Flöte-Klarinette-Parallele der Takte 27 und 31 der Doppelschlag der Flöte fortgenommen ist, Ungenauigkeiten vermeidend, die Verzierung der durchschlagskräftigeren Farbe anvertrauend.[44]

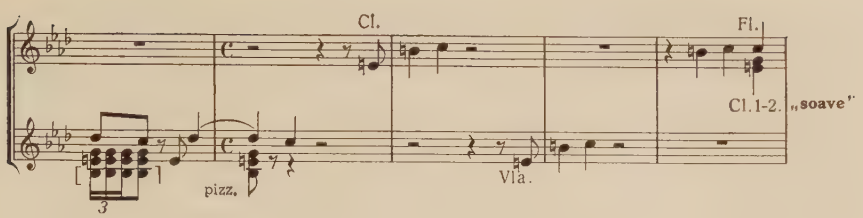
[44] In der Lüstner Partitur hat übrigens Liszt die genaue rhythmische Formel des Doppelschlages eigenhändig angemerkt:

Formprobleme der Melodie-Reminiszenzen des Mittelteiles

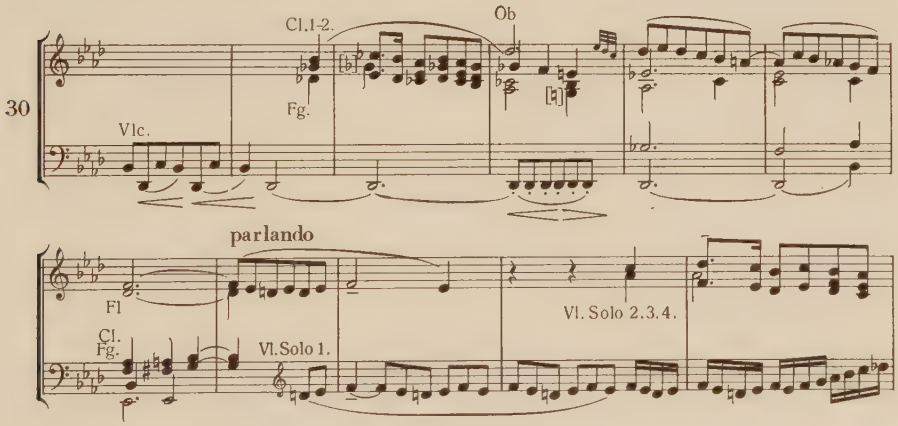
Der Mittelteil des Satzes ist schon bei weitem nicht so, in einem Atemzug geschrieben worden. Die kompositorische Aufgabe ist komplizierter, denn (was den Gehalt anbelangt) will ja Liszt nach der Skizzierung des Gretchen-Porträts — des »Ewig-Weiblichen« — hier aus der lyrischen Grundstimmung heraustretend, etwas unvergleichlich mehr dramatisches ausdrücken: die Begegnung Fausts und Gretchens, sowie die Widerspiegelung der Gedanken des Mannes in der Seele des Weibes darstellen. Formal: die wichtigsten Themen des Faustsatzes wiederholen, jedoch in veränderter Gestalt, von anderem Gesichtspunkt aus betrachtet. Das erste Problem: welches Thema neubelebt werden soll, — das andere: mit welcher einfachen, der Grundstimmung dieses Satzes entsprechenden formalen Lösung.

Liszts Schaffensqual wird in den Manuskripten getreu widerspiegelt, vor allem in der 1854er *Aut. Part.* selbst. Der erste Block des Mitteilteiles gestaltete sich von Beginn an wie folgt: Erscheinen des *»affettuoso«-Themas* in C-Moll (T. 111—127), dann in Fis- bzw. G-Moll (T. 128—137); das träumerische Wiedererwecken der *»espressivo«-Melodie* (T. 138—162) mit modulierendem tonalem Plan; die Wiederkehr des *»affettuoso«-Themas* in voller Farbenpracht des Tutti in H-Dur (T. 163—186). In der ersten Fassung der *Aut. Part.* (die wir auch durch die stellenweise angemerkte Taktnumerierung rekonstruieren können) folgte hiernach nicht das *»appassionato«-Thema*, sondern 15 Takte leiteten zu der Reprise zurück (damals noch zur Rückkehr des *»soave«-Themas*):





Als nachträgliche Ergänzung taucht jedoch schon in der *Aut. Part.* 1854 (Fol. 27) das *»appassionato«-Themenzitat* der Takte 188—200 auf, eines der unvergleichlich feinen Wunder-Werke der Charaktervariation bei Liszt. Es wurde auch in das *2 Kl. Aut.* aus 1856 aufgenommen; später kehrte wieder der Gedanke der Auslassung dieser Reminiszenz zurück. Aus Tausigs »Gretchen«-Partitur (welche aus anderen textkritischen Gründen mit Gewißheit *nach* 1856 entstanden ist) fehlen diese Takte, und statt deren erscheint ein neuer Überleitungsteil. Es bleibt unentscheidbar, ob Tausig Liszts Skizze kopierte, oder seiner eigenen Intuition folgte. Von Takt 186 beginnend sehen wir in seiner Partitur jedenfalls folgendes:[45]



Endlich jedoch traf Liszt die Entscheidung, die *»appassionato«-Episode* zu behalten.

Mehr als eine der Kompositionsfeinheiten des Mittelteiles dieses Satzes gelangten nachträglich in die Partitur. Die Harfenstimme ist im

[45] Es ist bemerkenswert und scheint die Tausigsche Abstammung dieser Überleitung zu beweisen, daß Tausig gelegentlich Anfertigung seines Klavierauszuges [1858?] die *»appassionato«-Episode* wahrscheinlich wiederum auslassen wollte; an dieser Stelle ließ er eine Seite des Manuskriptes leer.

ganzen ein Zusatz. Die stimmungskolorierenden Harfenpassagen des »affettuoso«-Themas sind in der *Aut. Part.* noch weniger wirkungsvoll, von noch weniger frappanter Gestik. In ihrer heutigen Form tauchen sie erst in Tausigs Partitur auf, ebenso wie das Cello-Murmeln der Takte 131—135. Die Plus-Stimmen des »Tutti« der Takte 163—184 werden in dem 1854-er Manuskript nur noch als wörtliche Anweisung erwähnt: »Timpani! Trompetten! und Posaunen«. Bei Tausig ertönt dieser Teil schon in seiner heutigen Form. Auch die Harfenpassagen der Takte 202, 204, 206—207 gewinnen erst bei ihm ihre heutige »harmoniques«-ertönende Gestalt.

Der vorhin zitierte Überleitungsteil von Tausigs Partitur führt bereits zum Problem der vollständigen oder verkürzten Reprise.

Die Frage der verkürzten Reprise

Der im Laufe des Schaffens am meisten geänderte Teil des »Gretchen«-Satzes ist jener der Reprise. Der Hauptgrund hierfür ist die »Zeit«, der *Umfang*. Gelegentlich der Probeaufführungen konnte sich Liszt nämlich davon überzeugen, daß er im Interesse des Ganzen auf die wortgetreue Wiederholung einiger Teile verzichten muß — selbst um den Preis gewisser Detail-Fehler.

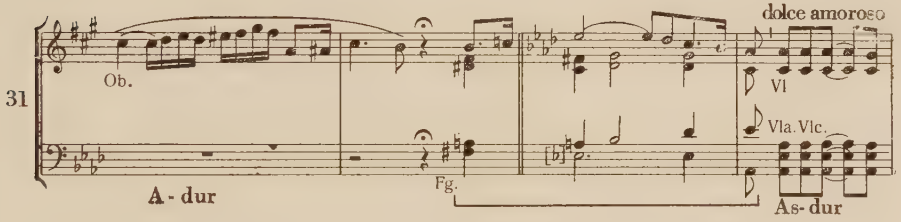
Die Entstehungsgeschichte des Werkes zeigt dreierlei — als vollendet anzusehende — Varianten der Reprise des »Gretchen«-Satzes. Am umfangreichsten ist jene der Autographen der Jahre 1854 und 1856: 118 Takte. Sozusagen von lapidar experimentaler Kürze ist jene der Tausig-Partitur [1858?]: 68 Takte. Zwischen diesen beiden Extremen repräsentiert die 1861 gedruckte Version ein Mittelmaß: 84 Takte.[46]

Es ist unleugbar, daß Liszts ursprüngliche Idee: die fast wörtliche Wiederkehr, seiner eigenen phantasiereichen Formenwelt, welche dei genaue Wiederholung großer Formglieder sozusagen ängstlich vermeidet, nicht entsprechend war. Besonders aber widerspricht sie dem Prinzip der »psychologisch-dramaturgischen Entwicklung« der Faust-Symphonie, obwohl es wahr ist, daß von den drei Gestalten in Liszts Symphonie gerade Gretchen der am wenigsten beeinflußbare Charakter ist. Dadurch erscheint es verständlich, daß ihr musikalisches Antlitz sich auch nach der Begegnung mit Faust nicht grundlegend verändert.

[46] Die Einschaltung aus 1880 lassen wir hier — als nachträgliche Beifügung — außer acht.

Dem ursprünglichen Plan gemäß (1854—1856) enthält die Reprise im Vergleich mit der Exposition als neues oder variiertes Material nur: 1. die mit der Figuration der Takte 208—230 bereicherte Rückkehr des *»semplice«-Themas*, 2. das Erscheinen des *»affettuoso«-Themas* in den Takten 246—261, 3. die Koda (280). Die dramaturgische Wirkung dieser neuen Elemente wird aber dadurch geschwächt, daß nicht nur die Hauptpfeiler der Exposition, sondern auch noch zwei Episoden von exponiert einmaliger psychologischer Wirkung wiederkehren, deren wunderbare Atmosphäre das nochmalige Ertönenlassen nicht getreu wiedergeben kann: nämlich die *»soave«-Einleitungstakte* und die *»Er liebt mich . . .«-Episode.*

In Tausigs Partitur sind diese zwei bezaubernden Episoden — mit richtigem formalem und psychologischem Bestreben — nicht einmal angedeutet. In seinem Eifer verfällt er jedoch der Übertreibung: er kürzt auch dort, wo es vielleicht unnötig ist und überbrückt die ausgelassenen Stellen manchmal mit ausgesprochen ungeschickten Takten. Nach Takt 245 läßt er die Reprise des *»affettuoso«-Themas* fort, und leitet mit dem folgenden einzigen linkischen Takt die Reprise des *»amoroso«-Themas* ein:[47]



[47] Tausig ist sich selbst gegenüber konsequent: auch in dem Klavierauszug von 1858 [?] hat er diese Takte genau so umgestaltet. Es ist interessant, daß auch Zellners erwähnte Gretchen-Transkription in der Reprise Tausig folgt; nur erweitert er die dort eintaktige Rückleitung auf 3 Takte. Auch diese Lösung ist ziemlich ungeschickt. Es ist erstaunlich, daß Liszt bei Durchsicht der Partitur diesen Teil von Zellners Transkription unberührt ließ. Zellners Transkription weicht (außer den erwähnten) nur in einem Punkt bemerkenswert von den übrigen Quellen ab. Sie gibt von Takt 189 an das *»appassionato«-Themenzitat* mit einer solchen Melodieführung und einem solchen Rhythmus wieder, welche weder mit jenen der *Aut. Part. 1854* noch mit der endgültigen Form identisch sind. Genauer als diese beiden folgt sie der Gestalt des Themas im I. Satz. Außerdem löst sie auch die Überleitung zur Reprise auf eine andere Weise: sie bereitet dieselbe mit drei aus der Episode *»Er liebt mich . . .«* gebildeten linkischen Takten vor. Es ist wahrscheinlich, daß Zellner im Falle einer Frage von solcher formaler Bedeutung nicht ganz seinen eigenen Intuitionen folgte. Vielleicht war zwischen 1856—1858 noch eine Partitur dieses Satzes vorhanden, die er sehen konnte? Vielleicht gerade eine andere Variante von Tausig? Dies ist einstweilen eine unentschiedene Frage.

Die 1861 gedruckte Form verkürzt die Reprise nicht in derart radikaler Form; sie behält das Erscheinen des »*affettuoso*«-*Themas* als psychologisch-dramaturgisch wichtiges neues Moment. Von den nachträglich entstandenen überbrückenden »Narben« sind jedoch zwei auch hier etwas gekünstelt ausgefallen. — Eine dieser unorganischen Verknüpfungen ist gerade beim Zusammentreffen des Mittelteiles und der Reprise. Die Schlußmotive des »perdendo« (T. 204 – 207) bereiten so auffallend die »*soave*«-*Einleitung* vor (welche der ursprünglichen Idee gemäß zurückkehrte), daß hiernach das »*semplice*«-*Thema* der vier ersten Violinen den Hörer empfindlich aus der Stimmung fallen läßt. Auch die Bewegung selbst, die ohne Vorbereitung lossprингende Sechzehntel-Passage bedeutet einen Bruch. Ursprünglich setzte sich der Rhythmus feiner, gradueller in Bewegung. — Die andere unorganische Vernarbung ist der stolpernde Tonwechsel der Takte 245 – 246, der ebenfalls an Stelle der ausgebliebenen »*Er liebt mich . . .*«-*Episode* entstand.

Augenscheinlich nur eine Bagatelle, in Wahrheit aber ein wichtiger Komponent der Klangfarbe der vier Schlußtakte ist die »harmonique«-Stimme der Harfe. In der Partitur aus 1854 ist noch keine Spur der Stimme bemerkbar; auch zur Zeit des *2 Kl. Aut.* aus dem Jahr 1856 konnte sie keinen organischen Teil der letzten Takte bilden (sie fehlt aus der Transkription). Sie taucht zuerst in Tausigs Partitur auf, die eben bei Gestaltung dieses Satzes von so entscheidender Wichtigkeit ist.

Die 1880 eingefügten 10 Takte ändern den »Gretchen«-Satz, dessen Reprise eigentlich nicht (weder was Gehalt noch Form anbelangt). Dessen ungeachtet ist es eine kaum entschuldbare Nachlässigkeit, daß einige Vortragende (selbst in unseren Tagen) den nachträglichen Willen Liszts außer acht lassen, und die Faust-Symphonie *ohne* dieses herrliche Detail aufführen.

Mephistopheles und Apotheose

Das gehaltliche und das (mit diesem engverschlungene) formale Problem des Schluß-Satzes ist vielleicht das erregendste, komplizierteste von allen drei Sätzen. Einerseits nimmt hier Liszt es auf sich, eine statische Aufgabe zu lösen: er wünscht ein Porträt von Fausts »bösem Ich«, von Mephistopheles darzustellen. Andererseits belebt er ein ausgesprochen *dynamisches, dramatisches* Geschehen damit, daß er mit dem Melodiezitat des Gretchen-Satzes, dem Gedanken des »Ewig-Weiblichen« das «Böse Ich«, d. h. Mephisto bekämpft. Damit also schloß er alle Möglich-

keiten eines klassischen Finales aus. Er wünscht etwas anderes (gehaltlich und formal), mehr neuartiges zu schaffen. — Dieser Grundgedanke entfesselt eine ganze Reihe nicht einfach lösbarer Probleme. Die vielleicht schwerste Aufgabe ist folgende: der machtvolle, herrscherische, unbesiegbar scheinende, in seiner Bösartigkeit schwelgende Mephisto muß von einem viel weniger wirkungsvollen Charakter bzw. Thema (von Gretchen) besiegt werden; in scharfen, interessanten und suggestiven Instrumentationsfarben schwelgende Allegro-Themen müssen von einer lyrischen — in hochwertigem Sinn, aber im Grunde dennoch »sentimentalen« — Melodie überwunden werden!

Das Problem der Großform

Aus der primär inhaltlich gestalteten Form sah Liszt ein einziges Moment von Anfang an (genauer gesagt: seit der ersten Partiturfassung aus 1854) als festen Wendepunkt vor seinen Augen: einmal, irgendwo in der Mitte des Satzes, taucht das Gretchenmotiv auf, welches vorübergehend durch die mephistophelische Musik zum Schweigen gebracht werden kann — dann aber schließlich die Mephisto-Thematik besiegt. Liszt mußte also von Beginn an ein solches Form-Modell planen, in welchem die spätere Form geschmeidig diesen nicht alltäglichen psychologisch-dramaturgischen Aufbau widerspiegeln kann. Es war also vorauszusehen, daß dies nicht ein sehr »regelmäßiges« klassisches Form-Modell sein wird.

Nicht nur das Themen-Material des Mephisto-Satzes, sondern auch sein Formplan ist mit tausend Fäden an den Faust-Satz geknüpft. Im Grunde genommen ist auch dieses Finale eine Sonatenform. Die Proportionen der einzelnen Formteile sind hier vielleicht sogar noch weniger verzerrt; darin spielt auch jene Tatsache eine Rolle, daß die Zeitspanne und Bedeutung der Durchführung durch die hineingefügte *»Gretchen«-Episode* sehr vergrößert wird. Andererseits wurde die (ursprünglich sehr lange) Reprise im Laufe der nachträglichen Abänderungen auch in diesem Satz wesentlich verkürzt. — Was die Thematik anbelangt, besteht zwischen den beiden Sätzen nur jener Unterschied, daß das *»espressivo«-Motiv*, dessen sinkender Skalengang im ersten Satz eine gliedernde, überleitende Funktion hatte, aus dem Mephisto-Satz vollkommen fehlt. Seine Formfunktion wird aber durch das *»Malédiction«-Thema* ersetzt.

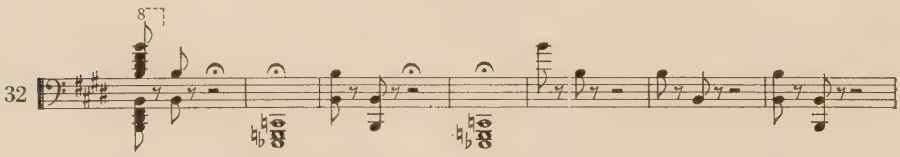
Die innerhalb des Satzes entfaltete Stimmungs- und Charaktervariierung trägt aber schon an sich selbst beträchtlich dazu bei, daß die Themen in der Reprise eine *andere Bedeutung* erhalten als jene, die wir in

der Exposition kennen gelernt haben. In der Exposition ist Mephisto siegreich, ruhig, geschwätzig. In der Reprise schrumpft er zusammen, wird reizbar, nervös. Das aus dem »*affettuoso*«-*Thema* gewobene, von Energie strotzende, großartige Fugato bleibt fort; anstatt triumphierender Ruhe verrät das »*grandioso*«-*Thema* hier schon unruhige Hast und Laune. – Mephisto verliert seine Suggestivität, er wird hysterisch und trivial. Liszt komponiert Mephistos Sturz mit unnachahmlicher Formkunst und Variationsfähigkeit: sich dem Ende des Satzes nähernd, wird der imponierende negative Heros bedauernswert — wir entweichen seinem Bannkreis. All diesem zur Folge ist das Finale — trotz seiner thematischen und formalen Verwandtschaft mit dem Eröffnungssatz — von noch freierer, noch eigenartigerer Konzeption wie der erste Satz.

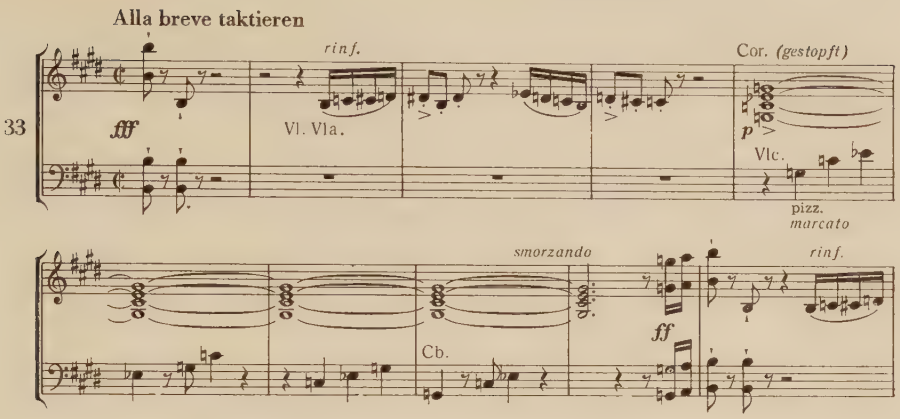
Psychologisch-dramaturgisch motivierte Änderungen

Die formale Anlage des Satzes stand im wesentlichen bereits in der *Aut. Part.* 1854 — ja sogar in deren erster Version fertig. Der größte Teil der während der Arbeit oder später angebrachten Zusätze und Änderungen diente nur zur Variation der Wirkungskraft einzelner Gefühlsvorgänge, oder zum Hervorrufen von speziellen Effekten — die Verkürzungen wiederum sind meistens dazu berufen, mechanische Wiederholungen möglichst zu vermeiden. Nur *zwei* solche Details gelangten nachträglich in die Partitur, die auch *gehaltlich bedeutend sind.*

Die eine wichtige Einfügung ist das gewaltige Innehalten der Takte 330—347 bzw. 617—632, welches eine Grenzlinie zwischen Exposition und Durchführung (bzw. Reprise und Koda) zieht. Dieser Teil von verblüffender psychologischer Wirkung ist in den Autographquellen (1854, 1856) noch nicht zu finden. Seine erste Spur taucht in Tausigs Auszug 1858 [?] auf. Der Effekt, das Innehalten, die Gegenüberstellung H-Dur – C-Moll, der Kontrast ff—pp ist bereits geboren:



Es fehlt aber noch jene motivische Einbettung in die Problematik der ganzen Symphonie, welche in der endgültigen Form durch das »*12°*«-*Thema* und die »*appassionato*«-*Figuration* erfolgt:



Diese Episode erscheint in ihrer heutigen Form in der Götzeschen Partiturkopie aus 1861.

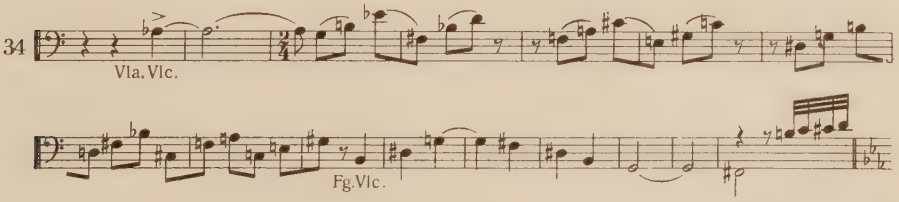
Der andere Zusatz von inhaltlicher Bedeutung ist die in das 1854er Autograph selbst eingeschobene nachträgliche Einlage: die »Marsch-Musik« der Takte 592—607.

Die ziemlich triviale Intonation, der in schlechtem Sinne »opernhafte« Charakter dieser Takte kann nur durch jenes unverkennbare Bestreben Liszts gerechtfertigt werden, demzufolge Mephisto sich dem Ende des Satzes nähernd (infolge der Begegnung mit Gretchen) als Mensch, als Musik-Charakter ändert – hastvoll, unsympathisch, besiegbar wird.

*

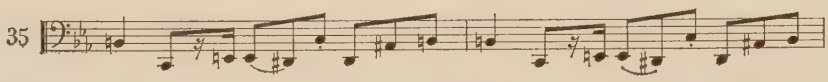
Auch unter den späteren, weniger bedeutenden Änderungen stossen wir noch auf eine Reihe solcher, deren Kennenlernen das Gesamtbild von Liszts Komponistenwerkstatt vervollständigt.

Nach der (den mephistophelischen Charakter mittels ironischer, zugespitzter Klangfarben aufleuchten lassenden) Introduktion beginnt die »umintonierte Reprise« des Faust-Satzes eigentlich mit Takt 53. Auch hier wird die dramaturgische Handlungsreihe von der bloßgelegten Unisonoform des »*12°*«-*Themas* in Gang gesetzt. Der erste Gedanke Liszts war, das Thema in verzerrt hüpfendem Rhythmus zu zitieren. (*Aut. Part.* fol. 32.):



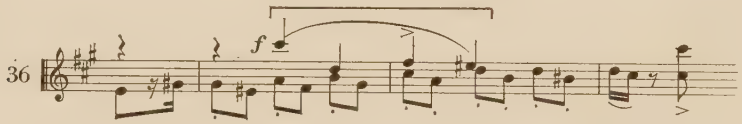
Noch während der ersten Fassung strich er jedoch diese allzu einmalige Form, und skizzierte die heute bekannte, sich in Glissando-Manier bewegende schaurige, noch wirkungsvollere Variante.

Das große Streicherbaß-Crescendo, welches (in den Takten 95—106) das *ff* Gewitter des *»appassionato«-Themas* vorbereitet, lautete in den Quellen vor 1858 folgendermaßen:

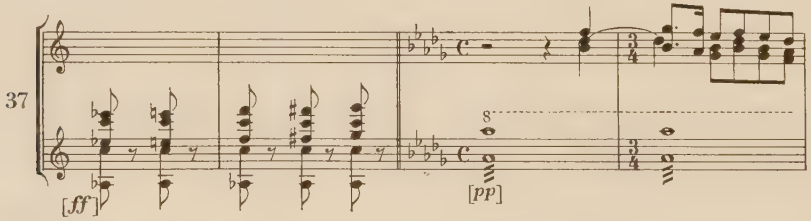


Diese Variante des *»affettuoso«-Themas* — welche weder besser noch schlechter, nur eben von anderer Wirkung als die heutige war — krönte in den letzten Takten der Steigerung eine mächtige Triller-Kette.

Ein sehr wichtiges verbindendes und weiterentwickelndes Element ist die sich schraubengangartig vorwärtsbohrende 3/4-Variante des *»affettuoso«-Themas* (Takt 153—, 163—, 256—, 266—, 406—, 635—). Einen wichtigen Bestandteil dieses fünftaktigen Motives bildet das *Gegenthema:* die Augmentation des *»affettuoso«-Motives.* Liszt hat sich wahrlich in der letzten Minute zu diesem ausgezeichneten Plus entschlossen: 1861 schrieb er selbst nachträglich in die Götze-Kopie:



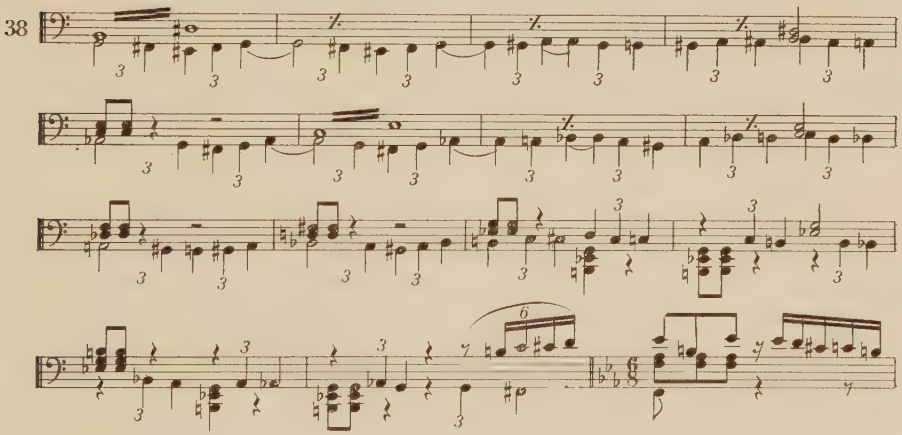
Auch die überraschende psychologische Wirkung der (inmitten des Satzes unerwartet erscheinenden) *»Gretchen-Episode«* vervielfachte sich mittels einer nachträglichen Beifügung. Laut Fol. 41[a] der *Aut. Part.* hätte sich das *»semplice«-Thema* noch dem (heutigen) 405. Takt angeschlossen:



Nach der eingefügten 13taktigen Hetze, nach der sich am Ende fast zur Extase steigernden Synkopen-Orgie bildet die *»Gretchen«-Episode*

zweifellos einen wirkungsvolleren Kontrast. Diese Einfügung erscheint übrigens bereits im Autograph 1854. (Siehe nach Ende des Satzes, auf Folio 46^a.)[48]

Interessant entwickelte sich die Ausbildung der *Reprise*, der Wiederkehr des »*12°*«- und des »*appassionato*«-*Themas*. Die Lösung der *Aut. Part.* 1854 ist die am meisten mechanische: nach der »*Gretchen*«-*Episode* kehrt die Variante des »*12°*«-*Themas* in Glissando-Manier in der Grundtonart wörtlich zurück, dann folgt die erst leise, später stürmische Form des »*appassionato*«-*Themas*. Hierdurch — rückblickend betrachtet — scheint die »*Gretchen*«-*Episode* von minderer Bedeutung zu sein, denn — »es bleibt ja alles beim Alten«: Mephisto wurde von der »Begegnung« nicht erschüttert. — In der *2 Kl. Aut.* 1856 können wir schon eine auffallende Entwicklung beobachten: nach dem glissando »*12°*«-*Thema* macht uns das 14taktige drohende Zitat des »*malédiction*«-*Themas* darauf aufmerksam, daß Mephisto »seinen Gegner erblickte« — obwohl hiernach die leise Form des »*appassionato*«-*Themas* einstweilen noch unverändert zurückkehrt:[49]



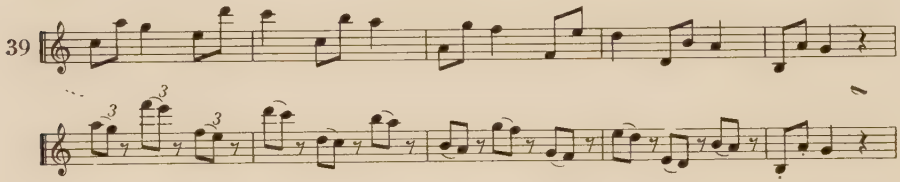
Die dramaturgische Wirkung dieser psychologischen Einfügung wird durch die letzte Fassung vervielfacht: nach dem 8taktigen, dem früheren gemäß also kurzgefaßten »Fluch«, »malédiction« folgt (die Exposition-Wiederholung auch beträchtlich verkürzend) ein nur 4taktiges zögerndes

[48] *Im Tausigschen Klavierauszug* finden wir (wahrscheinlich mit Liszts Handschrift) über Takt 417—418 ein *Decrescendo*-Zeichen [!], welches dem Gretchen-Zitat wieder einen anderen gestischen Sinn verleiht.

[49] Diese Lösung variiert auch Tausigs Klaviertranskription, nur klaviermäßiger, brillanter.

Zitat aus dem leisen »*appassionato*«-*Thema*, und nach einem 4taktigen großen, aufschreienden Crescendo bricht das »*appassionato*« fortissimo aus. Der endgültige dramaturgische Plan der Reprise ist also: Mephisto »geriet in Verlegenheit«; er wird erschüttert und kann sich nur mit einer gewalttätigen Geste in die Bösartigkeit seines eigenen Ichs zurückreißen.

Die Intonation des »hysterischen Mephisto-Porträts« der Reprise wird auch durch jene (während der Arbeit durchgeführte) Änderung genauer gefaßt, welche die ursprünglich krampfhaftere, weniger rührselig werdende Form gelöster, kapriziöser variiert (beide im Autograph 1854):



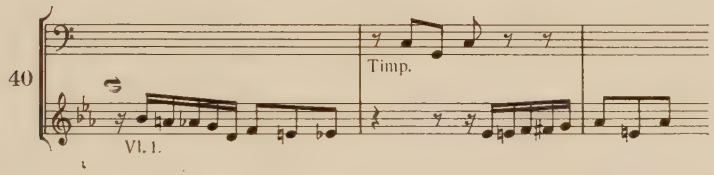
Endlich wird die Reihe »psychologischer« Einfügungen auch durch jene vier hemmenden Tremolo-Takte vermehrt, welche die beabsichtigte Trivialität der »Marsch«-Episode vorbereiten und betonen (T. 588—591). Zuerst tauchen sie in Tausigs Transkription auf, von der endgültigen Fassung etwas abweichend, klaviermäßiger, im Umfang von sechs Takten. Ebendort tauchen zuerst die Takte 600—601 auf, welche mit ihrer mechanischen Wiederholung die »Marsch«-Episode symmetrischer, auch hierdurch trivialer machen.

Auch Mephistos geistigen Zusammenbruch betreffend erweitert sich die Partitur nach 1856 mit einigen interessanten Elementen. Die ersten Spuren der von T. 668 beginnenden gebrochenen Flötenharmonien, Harfen-Passagen erscheinen erst in Tausigs Klaviertranskription.[50] Die ursprüngliche Idee ist zurückhaltender, einfacher — obwohl vielleicht auch eintöniger. In dieser ist aber hierdurch die etwas »salonhafte« Erweichung der endgültigen Fassung (Takt 672—675) vermieden. Diese völlige Auflockerung bereitet jedoch den Epilog authentisch vor.

[50] Gerade die Wichtigkeit dieser nachträglichen, exponierten Flötenstellung scheint ein interessantes Detail ungarischer Beziehung zu beweisen. Gelegentlich der zweiten »Uraufführung« im Jahre 1861 wandte sich Liszt brieflich an P. Cornelius (22. Juli 1861): »Und noch eine Bitte, liebster Freund. Besuchen Sie F. Doppler und sagen Sie ihm, daß ich sehr wünsche, er möchte am 4ten August spätestens eintreffen. Hoffentlich wird er mir diese Freude nicht versagen — und wenn es ihm nicht besonders ungelegen ist, wird er auch seine Flöte mitbringen und die Partie in *Faust* übernehmen.« (*Franz Doppler* war ein berühmter Flötenvirtuose seiner Zeit; auch Erkel schrieb Doppler zuliebe zahlreiche volkstümliche Flötensoli in seinen Werken.)

Verbesserungen der Instrumentation

Aus dem Vergleich der verschiedenen Quellen geht klar hervor, daß die Instrumentation des Mephisto-Satzes — wenn auch nicht in solchem Maße wie beim Gretchen-Satz — im wesentlichen dem Geist der ursprünglichen *Kleinorchester-Besetzung entspringt.* Fast alle Orchestrierungs-Feinheiten, seine charakteristische Virtuosität beruhen auf dem auch ursprünglich vorgesehenen Instrumentarium. Das spätere verstärkende Tutti des großen Orchesters wurde oft mehr zum Nachteil des Klanges. Am meisten fühlte Liszt den Mangel der Timpani. Der größte Teil der nachträglichen Anmerkungen in der Partitur aus 1854 bezieht sich auf die spätere Paukenstimme. Liszt dachte z. B. an derartige Solo-Stellen (als Zusatz angemerkter Timpani-Takt zum asymmetrischen fünften Takt der leisen Exposition des *»appassionato«-Themas*):



Ein charakteristisches Beispiel für die entscheidende Handhabung des Timpani ist, daß Liszt die heutigen effektvollen Beckenschläge des ff Ausbruchs des *»appassionato«-Themas* ursprünglich den Timpani zudachte !

Das andere grundlegende Instrumentationsproblem ist die Rolle der Trompeten und Posaunen. In der *Aut. Part.* finden wir nur wenige einschlägige Hinweise (auf die jetzigen Takte 105—106, 399—400, 633—635); deren meiste gerieten aber in dieser Form nicht in die endgültige Partitur. Objektiv beurteilt, ist das Bläser-Tutti nur bei der Instrumentierung des *»grandioso«-Themas* von wirklicher Bedeutung. Dort sind die Fanfaren der Trompeten — seien sie auch vielleicht Raffs Arbeit — wirklich eine beträchtliche Bereicherung. Dagegen sind in einigen Takten die nachträglichen (den Streicherbaß verstärkenden) Posauneneffekte störend laut, trivial — sie spalten die Führung der Motive (z. B. Takt 609, 611, 613). Ein ähnlich fragliches »Plus« bildet die nicht allzu virtuos gesetzte Posaunenorgie der sieben letzten Takte des uminstrumentierten Orchesterfinales, welche zwar den Glanz des Schlußbildes erhöht, indem sie die Pentaton-Bewegung der Baß-Streicher günstig vergrößert gleichzeitig aber auch überflüssigerweise lärmend macht. Das Vorhandensein des Beckens bei derselben Stelle verführt die Vortragenden unserer Zeit

(so wie auch bei den Takten 592—607) allzuleicht zu ziemlich trivialen Effekten.

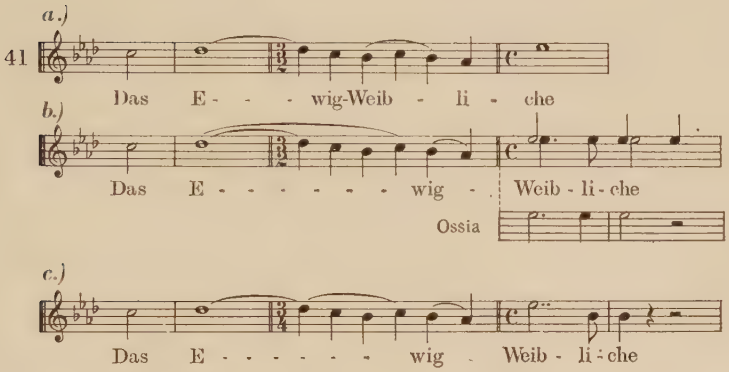
Die letzten Glättungen verfeinerten aber mit gewissen Einzelheiten auch die Instrumentation der ursprünglichen Besetzung. Z. B. die bei Takt 302 und analogen Stellen anders aufgesetzten Streicherpassagen, die Streicher-Divisi der Takte 652—670 usw., welche den aus den Probeaufführungen gezogenen Lehren zuzuschreiben sind. Den allerletzten Verfeinerungen der Orchestrierung entstammt die das Streicherpizzicato der Takte 173—179 unterstützende Klarinettenstimme, welche Liszt erst 1861 in die schon druckfertige Götzesche Partiturkopie eintrug.

Das Problem des instrumentalen oder gesungenen Epilogs

Im ersten Teil unserer Studie haben wir ausführlich dargelegt, welches der Unterschied zwischen dem einen oder anderen Abschluß sei. Das leider auffallend lückenhafte Quellenmaterial des Schluß-Orchesterteiles bestätigt, daß Liszt nach 1857 den Orchester-Abschluß nur für eine »Not«- bzw. ad libitum-Lösung hielt. Die *Tausigsche Klaviertranskription* z. B. enthielt nur den Chor-Abschluß.[51] Auf Grund der einschlägigen, lückenhaften Quellen scheint es, als ob Liszt an dem Schlußchor nachträglich kaum geändert hätte. Die im Tausigschen Auszug vorhandene Abweichung von 2—3 Tönen ist von der endgültigen Form im wesentlichen nicht verschieden. Die einzige schwerwiegende »Verbesserung« ist prosodischer Natur. Die ursprüngliche Melodie- und Textfügung des Tenorsolos (a) ist tatsächlich nicht gut gelungen; dies hat Liszt auf Bülows Vorschlag (b) im Juli 1861 geändert (c):[52]

[51] Auch in seinem an Franz Brendel gerichteten Brief (29. August 1862; Br. II. 26) bemerkt Liszt mit Freude, daß in Leipzig das Tenorsolo endlich auf geringeren Widerstand gestoßen ist — jenes Tenorsolo, »welches ein Stein des Anstoßes bei der Weimarer Aufführung [1857] geblieben, so daß mir gewichtige und wohlwollend gesinnte Freunde triftigst angerathen, das Solo und Chor zu streichen und die Symphonie mit dem Orchester C-dur-Accord abzuschließen«.

[52] Der hier berufene Teil von Bülows Brief: »J'ai autre chose sur le coeur pour le moment: ne vous fâcherez-vous pas de mon audace? La déclamation ‚das ewig Weibliche' me cause des insomnies ou à peu près. Je voudrais qu'il n'y eût rien d'attaquable dans cette partition même au point de vue des philistins. Je n'y trouve précisément que ce seul point, suffisant cependant à lui seul, de faire désigner le compositeur de Faust comme un ‚straniero'. Je rougis de colère en me le figurant. Faites-moi la grâce, à moi qui suis Allemand, de changer cette déclamation ! N'y aurait-il pas moyen de la modifier par exemple, comme je me permets de vous proposer, quelque sûr que je sois de ce que vous trouverez infiniment mieux:« [Siehe Notenbeispiel 41/b] (La Mara: *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Leipzig 1890; das Datum der Mitteilung [23. Juli] ist wahrscheinlich irrtümlich; unseres Wissens — aus dem Datum von Liszts Korrektur folgernd [18. Juli] — mochte Bülow den Brief am 13. Juli geschrieben haben.)



*

Zum Schluß können wir nur unseren Anfangsgedanken wiederholen: Liszts Kunst kann nur dann völlig verstanden werden, wenn man die Einzelfeinheiten seiner Werke mitempfindet und richtig interpretiert — wenn wir außer der allgemein bekannten und publizierten Form auch alle (mehr oder weniger ausgearbeiteten) Varianten überprüft haben. Die eine neue Perspektive eröffnenden Resultate der Bücher von Raabe und Milstein drängen auf umfassende spezielle Forschungsarbeit. Der inspirierte Künstler und Ästhet kann nur auf diese Weise ein umfassendes Bild der Entstehungsgeschichte hervorragender Liszt-Kompositionen erhalten, und auf diese Weise auch eine Erklärung der ungelöst scheinenden formalen Momente bekommen. Sollten im Laufe dieser Forschungsarbeit solche »unbekannten Liszt-Werke« ans Tageslicht, besser aber noch: zum Vortrag kommen, wie es die Urfassung der Faust-Symphonie ist, so könnte die Musikwissenschaft mit bedeutenden Erfahrungen, das Publikum mit bleibenden Erlebnissen bereichert werden.

Liszt sandte dem Korrektor der Partitur-Ausgabe, Dörffel, die neuen Takte am 18. Juli mit folgenden Worten: »Die Prosodie der Stelle im *Tenorsolo* wünsche ich beidemale dahin zu modifizieren, wie ich es auf dem beifolgenden Notenblatt aufgeschrieben habe. Wenn ich mich nicht täusche, so ist sie in dieser Weise sangbarer und *weiblicher*. . .« [Siehe Notenbeispiel 41c.]

Die ungarischen Opern Mihály Mosonyis*

von

F. Bónis

Opgedragen aan het Atelier
en aan Mevrouw Pip Wouters.

Wenn wir in der Vergangenheit der ungarischen Musik forschen, können wir wohl nicht darauf verzichten, gewisse historische Angaben in Betracht zu ziehen. Das Musikleben der ungarischen Höfe vertrat noch am Ende des 15. Jahrhunderts unter der Herrschaft von König Matthias Corvinus und später unter der von König Ludwig II., also bis 1526, das höchste europäische Niveau jener Zeit.[1] 1526 bereiteten die Scharen des türkischen Sultans Soliman dem Heer des ungarischen Königs eine entscheidende Niederlage bei Mohács. Dieses tragische Jahr — das den Untergang des zentralen Königtums, den Zerfall des Landes in drei Teile und eigentlich den Beginn der Türkenherrschaft von anderthalb Jahrhunderten bedeutete — brachte gleichzeitig auch den Ruin der äußeren Formen, des Rahmens des entwickelten Musiklebens mit sich. *Leben oder Tod* — diese Alternative wurde für Jahrhunderte die brennendste Frage des Ungartums und das blieb sie auch nach dem Abzug der Türken, im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, als das Land im Fieber der Wiedergeburt und des Wiederaufbaus, der Fortsetzung und des Neubeginns brannte. Das Land, das einen Kampf auf Leben und Tod führte, das keine wirkliche Hauptstadt, keinen geistigen Mittelpunkt besaß, das von Zeit zu Zeit — als Gegenwirkung gesellschaftlicher und nationaler Unterdrückung — von Aufständen, Freiheitskämpfen und infolge dieser von Vergeltungsmaßnahmen erschüttert wurde, sah sich allmählich durch eine immer größere und undurchdringlich scheinende *Mauer* von Europa und dem sich in ungestörter Sicherheit entwickelnden westeuropäischen Musikleben getrennt. Jenseits der Mauer glitten die Jahrhunderte eines Pale-

* Vortrag, gehalten in Budapest anläßlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Treffens zur Erinnerung an Ferenc Erkel (30. Sept. 1960) und in Antwerpen (Het Atelier, 2. Juni 1961).

[1] S. Gombosi, O.: *Zenei élet Mátyás király udvarában* (»Musikleben am Hof des Königs Matthias«) (Muzsika, Mai 1929, S. 27—39) und vom selben Autor: *Vita musicale alla corte di re Mattia*, Budapest, 1929.

strina und Lassus, eines Frescobaldi und Monteverdi, eines Schütz und Bach vorbei, ohne auf das Musikleben diesseits der trennenden Mauer — so sah es wenigstens im ersten Augenblick aus — eine wirkliche, befruchtende Wirkung auszuüben. Bei tieferem Einblick ergibt sich ein weniger ungünstiges Bild. Ungarn blieb in der Tat etwa drei Jahrhunderte hindurch außerhalb der *Hauptlinie* der Entwicklung der europäischen Musik — die *höfische Kultur* spielte, vom Musikleben der fürstlichen Residenzen Siebenbürgens abgesehen, nach 1526 keine Rolle in der Gestaltung der ungarischen Musikgeschichte, die *bürgerliche Kultur* kam im kriegszerstörten Land, in dem sich das Bürgertum selbst nur langsam entfalten konnte, erst spät auf — aber in der Mauer, die das Land von Europa trennte, entstanden bald hier, bald dort Breschen, durch die von der neuen italienischen, deutschen und französischen Musik ein wenig doch hereindrang. Dieses wenige fand eine Heimstätte in den Residenzen der Hocharistokratie, in den Klöstern, in katholischen geistlichen Schulen und in protestantischen Kollegien, — auf den ungarischen *kulturellen Inseln* dieser Zeit. Die Entfaltung des ungarischen Musiklebens stand fast bis zum 19. Jahrhundert im Zeichen dieses zweifachen Symbols *»Mauer und Inseln«*.

Im Land »der Mauer und der Inseln« kam, wenn auch erst nach Jahrhunderten, doch ein Theaterleben zustande. Es ahmte oft fremde Muster nach, unternahm manchmal schüchterne Versuche, etwas Selbständiges hervorzubringen, — endlich aber nahm es »Tuchfühlung« und wurde zu einem organischen Teil der europäischen Kultur. Untersuchen wir den musikalischen Zweig dieser Entwicklung, wobei wir versuchen wollen, die wichtigsten Perioden dieses Vorganges bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu skizzieren.[2]

1. In den Schulen der verschiedenen Mönchsorden (Piaristen, Pauliner, Jesuiten) bürgerte sich die Kunstgattung des sog. »Schuldramas« ein. Unsere ersten Angaben darüber stammen aus dem 16—17., die übrigen größtenteils aus dem 18. Jahrhundert. Diese Schuldramen bedienten sich meistens der lateinischen, seltener der ungarischen Sprache und enthiel-

[2] Die wichtigste Literatur dieser Frage: Major, E.: *A magyar énekes színpad. — Történeti vázlat* [»Die ungarische Gesangsbühne. — Historische Skizze«] (A magyar muzsika könyve [»Buch der ungarischen Musik«] 1936, S. 34—40); Szabolcsi, B.: *A XIX. század magyar romantikus zenéje* (»Die ungarische romantische Musik des 19. Jahrhunderts«) Budapest, 1951; neue Ausgabe im Studienband *A magyar zene évszázadai, XVIII—XIX. század* (»Die Jahrhunderte der ungarischen Musik, 18—19. Jh.«), Magyar Zenetudomány (»Ungarische Musikwissenschaft«) 2., Budapest, 1961.; Szabolcsi, B. : *A magyar zenetörténet kézikönyve* (»Handbuch der ungarischen Musikgeschichte«) ²/1955, S. 38—39, 44—46, 77*—78*, 115*—124*.

ten manchmal auch Musikstücke. Die Forschungen der letzten Jahre brachten mehrere dieser Musikstücke von Schuldramen zum Vorschein und es konnte festgestellt werden, daß die Komponisten einige Melodien von der ungarischen Volksmusik übernommen hatten.[3]

2. Von Zeit zu Zeit, besonders gelegentlich einzelner Feste, kamen wandernde Operntruppen des Auslandes nach Ungarn. Eine solche Gelegenheit war u. a. die Krönung Maria Theresias im Jahre 1740 in Pozsony (Preßburg). Diese Wandertruppen hatten u. a. die Bedeutung, daß sie Ansprüche weckten und zugleich als Vorbild galten.

3. In einzelnen Residenzen der Aristokratie entstand ein relativ reges Theaterleben, so z. B. in Eisenstadt und Eszterháza, wo seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts Joseph Haydn an der Spitze des Operntheaters stand; ein solches Zentrum war Nagyvárad (Großwardein), wo Dittersdorf und Michael Haydn dirigierten, und eine ähnliche Rolle spielte in den 80er Jahren Graf Erdődys Theater in Pozsony (Preßburg). Aus diesen Theatern des Hochadels kamen dann zahlreiche Musiker der späteren bürgerlichen Theater. In den genannten Theatern wurden die Stücke übrigens in italienischer oder deutscher Sprache aufgeführt.

4. Ein besonderes Kapitel bildet die Geschichte der *deutschen* bürgerlichen Theater[4] in Ungarn, die wir aber hier übergehen wollen. Die erste *ungarische* Theatergesellschaft kam — unter der Leitung László Kelemens — 1790 zustande. Dirigent dieses Theaters wurde 1793 József Chudy. Im selben Jahr kam es zur Uraufführung des »lustigen Trauerspiels« »Evakathel und Prinz Schnudi« von Philipp Hafner in der ungarischen Bearbeitung Antal Szalkays unter dem Titel »Pikko Hertzeg és Jutka-Perzsi« (»Herzog Pikko und Jutka-Perzsi«), mit der Musik Chudys.[5] Die Musikgeschichte registriert dieses Werk als die erste Station auf dem Weg der Entwicklung der ungarischen Oper. Die Musik des Singspiels ist verschollen oder noch immer verborgen, doch konnte aus dem erhaltenen Libretto festgestellt werden, daß in der Partitur auch ungarische

[3] Murányi, R. Á.: *Két XVIII. századi iskoladráma dallamai* (»Melodien zweier Schuldramen aus dem 18. Jahrhundert«) Zenetudományi Tanulmányok (»Musikwissenschaftliche Studien«) II. 1954. S. 501—507.; Falvy, Z.: *A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény* (»Die Linussche Tanzmusiksammlung aus dem 18. Jahrhundert«) Zenetud. Tanulmányok (»Musikwissenschaftliche Studien«) VI. 1957, S. 407—443.

[4] Literatur s. in der Zusammenfassung von Kádár Pukánszky, J.: *Magyarországi német színjátszás* (»Deutsches Theater in Ungarn«). Színészeti Lexikon (»Theaterlexikon«), Budapest, 1930. I. S. 485.

[5] S. Kádár Pukánszky, J.: *Az első magyar énekesjáték: Pikkó Hertzeg és Jutka-Perzsi* (»Das erste ungarische Singspiel: Herzog Pikko und Jutka-Perzsi«) Zenetud. Tanulmányok (»Musikwissenschaftliche Studien«) IX. 1961. S. 5—36.

Musikstücke vorkommen mußten. Das erste mit ihrer Musik überlieferte ungarische Singspiel stammt aus dem Jahre 1812: es handelt sich um das Stück »Csernyi György« (»György Csernyi«) von István Balog mit der Musik von Gábor Rothkrepf-Mátray. In diesem Werk wechseln Musikstücke, in denen sich der Einfluß des Wiener Singspiels widerspiegelt, mit *ungarischen* Nummern, die den Stil der sog. »Verbunkos«-Musik aufweisen; diese Nationalmusik der Soldatenwerbungstänze war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgekommen.[6]

5. Fast gleichzeitig mit der Entwicklung des Theaterlebens in Pest-Buda entfaltete sich eine systematische Theaterkultur auch in einzelnen größeren Städten der Provinz wie z. B. Kolozsvár (Klausenburg), Debrecen, Kassa (Kaschau) und Miskolc. Diese Städe — und besonders die zwei zuerst genannten — waren wahre Treibhäuser für die bahnbrechenden Anregungen zur ungarischen Oper. Wir möchten hier nur die berühmtesten Opern erwähnen: »Béla futása« (»Belas Flucht«) und »Kemény Simon« (»Simon Kemény«) von József Ruzitska (1822), »Kemény Simon« (»Simon Kemény«) von György Arnold (1826) und »Mátyás királynak választása« (»Die Wahl des Königs Matthias«) von Arnold und Heinisch (1830). Die Partituren von einigen dieser und weiterer, hier nicht erwähnter Opern blieben uns erhalten. Diese Partituren verraten so manches über die wichtigsten dramaturgischen und stilaren Probleme dieser bahnbrechenden Opernversuche. In diesen Werken ist die Wirkung des deutschen Singspiels und der zeitgenössischen italienischen Oper zu erkennen, diese hochentwickelten Opernsprachen vermischen sich aber oft mit dem noch frischen, unausgegorenen Stil der ungarischen Tanzmusik und des ungarischen Liedes. Von individueller Prägung, von großzügigem dramatischem Aufbau kann hier noch kaum gesprochen werden.

6. Ein wichtiges Datum der ungarischen Theatergeschichte ist das Jahr 1837. Nach langen Kämpfen wurde in diesem Jahr das später Nationaltheater genannte Pester Ungarische Theater eröffnet, das von diesem Zeitpunkt an fast ein halbes Jahrhundert (bis zur Eröffnung des Budapester Opernhauses im Jahre 1884) zur Hochburg der ungarischen Oper und der diesbezüglichen nationalen Bestrebungen wurde. Welch ein Glück, daß das Theater schon seit Januar 1838 einen Musiker als ersten Kapellmeister gewinnen konnte, bei dem sich Bildung und gründ-

[6] S. Várnai, P.: *Egy magyar muzsikus a reformkorban. — Mátrai Gábor élete és munkássága a szabadságharcig* (»Ein ungarischer Musiker im Reformzeitalter. — Leben und Tätigkeit Gábor Mátrais bis zum Freiheitskrieg im Jahre 1848«) und dessen Notenanhang (Zenetud. Tanulmányok [»Musikwissenschaftliche Studien«] II. 1954, 231—321.)

liche Fachkenntnisse mit einer regen Empfänglichkeit für die nationalen Musikbestrebungen vereinten und dessen schöpferisches Genie mit einer mehrjährigen Theaterpraxis gepaart war! Dieser Musiker war *Ferenc Erkel*. Durch seine jahrzehntelange Vortrags- und Schaffenstätigkeit legte er den Grundstein der ungarischen Opernbühnenkunst und Opernliteratur von europäischem Niveau.[7]

*

Damit sind wir in der Mitte des 19. Jahrhunderts, also in jener Zeit angelangt, als die schöpferische Tätigkeit *Mihály Mosonyis*[8] begann. Mosonyi, ein um etliche Jahre jüngerer Zeitgenosse Liszts und Erkels, wurde am 4. September 1815 in der damals westungarischen Gemeinde Boldogasszonyfalva (heute Frauenkirchen im Burgenland) geboren und starb am 31. Oktober 1870 in Pest. Seine ersten tieferen musikalischen Erlebnisse hatte er — wie auch Erkel — in Pozsony (Preßburg), in dieser außerordentlich gebildeten Stadt, die die kulturelle Wirkung der nahen Musikmetropole Wien widerspiegelte. 1842 kam er in die sich schnell urbanisierende Hauptstadt Pest, in der er sich als Klavierlehrer niederließ und wo später einige seiner Werke in öffentlichen Konzerten erklangen. Der ursprünglich deutschsprachige Mosonyi (dessen Familienname eigentlich Brand war), gehörte anfangs nicht zu den Komponisten, die sich im ungarischen Stil versuchten. Er dürfte sich sein Leben etwa so vorgestellt haben, wie der ebenfalls in Pest-Buda lebende Robert Volkmann das seinige: er komponierte deutsche Musik, wobei er auf das entsprechende Interesse des nahen und des ferneren Publikums gleichermaßen rechnete. Seine erste Oper in 3 Akten, »Kaiser Max auf der Martinswand«, die er in den Jahren 1856—1857 komponierte, trägt — was sowohl die Sprache des Librettos als auch den Musikstoff betrifft — die Merkmale des Einflusses der zeitgenössischen deutschen romantischen Opernliteratur. Nicht viel später aber wandte sich Mosonyi von der deutschen Romantik ab. Jahre hindurch trat er mit keinem neuen Werk vor das

[7] Ferenc Erkel (1810—1893) war kraft seiner acht Opern Begründer der ungarischen Nationaloper, von 1838 an mehrere Jahrzehnte hindurch erster Kapellmeister, später Generalmusikdirektor des Ungarischen Nationaltheaters in Pest bzw. in Budapest, von 1884 an Generalmusikdirektor des Budapester Opernhauses, erster Direktor der unter dem Präsidium Liszts gegründeten Budapester Musikakademie, Begründer der Budapester Philharmonischen Gesellschaft und deren erster Präsident-Dirigent.

[8] Die neueste Monographie über ihn verfaßte in ungarischer Sprache der Autor dieser Studie (Budapest, 1960); in deutscher Sprache geben die Dissertation von Káldor, J. (Dresden, 1936) und der Artikel von Hoffer P. P. in Band 9. der MGG Aufklärung.

Publikum und inzwischen versuchte er, den früher hauptsächlich in Kleinformen der Tanzmusik verbreiteten nationalen Melodieschatz zum Aufsetzen von großen Formen und innerhalb dieser zur abwechslungsreichen Charakter- und Situationsmalerei geeignet zu machen. Erst als er sich praktisch überzeugt hatte, daß seine Bestrebungen durchführbar sind, entschloß er sich (seit dem Ende der 50er Jahre) mit verschiedenen Klavierkompositionen und (seit 1860) mit sinfonischen Werken vor die Öffentlichkeit zu treten. 1861 und im nächsten Jahre komponierte er zwei ungarische Opern: »Szép Ilonka« (»Schön Lenchen«) und »Álmos«.

Mosonyi nahm am Kampf um die Ausgestaltung der ungarischen nationalen Musik nicht nur als Komponist teil. Er war zugleich ein begeisterter Organisator, ein Propagandist von flotter Feder und Hauptmitarbeiter des im Herbst 1860 gegründeten, ersten ungarischen Musik-Wochenblattes, der »Zenészeti Lapok« (»Blätter für Musik«). In den Spalten dieser Zeitschrift führte er seine Ansichten aus, die die bewußtesten und von der tiefsten Bildung zeugenden ästhetischen Grundprinzipien der damaligen nationalen Musikbewegung darstellen. Der Punkt, von dem er ausging, lautete: »*Schaffen wir durch die künstlerische Entwicklung der ungarischen Musik (neben dem deutschen, italienischen und französischen Musikstil) als vierten weltberühmten Stil den ungarischen.*«[9]

Erkel, der erste wirklich bedeutende Bahnbrecher der Nationaloper, schrieb — obwohl er schon in seine ersten Opern ungarische Musikelemente geflochten hatte — keine *reinungarische* (d. h. in allen Bestandteilen ungarische) Oper, bevor nicht Mosonyi in den Jahren 1859—1860 als nationaler Komponist auftrat. In seinen Werken vermischte sich die Wirkung Donizettis, Bellinis und der romantischen deutschen Heldenoper mit ungarischen Melodielementen. Gleichzeitig mit Erkel betätigten sich bis zum Auftreten Mosonyis zahlreiche Komponisten von kleinerer und größerer Bedeutung in verschiedenen Kunstgattungen der ungarischen Oper. Hier seien wenigstens einige von den wichtigsten Namen und Titeln genannt. *András Bartay:* »Csel« (»List«) 1839, *Károly Thern:* »Gizul« 1841, »Tihany ostroma« (»Belagerung Tihanys«) 1845, *Ferenc Doppler:* »Benyovszky« 1847, »Ilka« 1849, »Vanda« 1850, *György Császár:* »A kunok« (»Die Kumanen«) 1848, »Morsinai Erzsébet« (»Elisabeth von Morsina«) 1850, *Károly Doppler:* »Gránátostábor« (»Grenadierlager«) 1853, *Leó Kern:* »Benvenuto Cellini« 1854, *Ignác Bognár:* »Maria Tudor« 1856, *Károly Huber:* »A székely leány« (»Das Sekler-

[9] *A magyar zene kérdésének érdekében* (»Im Interesse der Frage der ungarischen Musik«) Zenészeti Lapok (»Blätter für Musik«) I. Nr. 42. (17. Juli 1861, S. 330.).

mädchen«) 1858. Von der historischen komischen Oper bis zur phantastisch-abenteuerlichen Oper traten hier zahlreiche Kunstarten und zahlreiche Stile auf. Den größten Teil der Autoren bildeten die über eine bedeutende Bühnenpraxis verfügenden *Kleinmeister*, — manche der erwähnten Werke brachten es bis zu hundert Aufführungen. Mit Hinblick auf die Musik zeugen diese Werke meistens von der Verbreitung der neueren italienischen, deutschen und französischen Richtungen, obwohl sich in einigen dieser Werke auch ungarische Passi finden. Die Komponisten blieben aber der Musik gerade das schuldig, wonach Erkel in jedem seiner Werke immer leidenschaftlicher strebte und was auch Mosonyi für seine wichtigste Aufgabe betrachtete: aus dem ungarischen Musikmaterial organisch dramatische Großszenen aufzubauen.

In dieser Beziehung war Mosonyi konsequenter und zielstrebiger als Erkel. Der mit dem Theater verwachsene Erkel war anfangs von bestimmten Operntraditionen weit mehr gebunden als Mosonyi, der sich oft mutiger und schwungvoller über Theaterregeln hinwegsetzte, die damals für unantastbar galten. Seine umfangreiche Studie »A dalmű s a magyar nemzeti színház« (»Die Oper und das ungarische Nationaltheater«) ist ein treuer Spiegel seiner Anschauungen über das Komponieren der ungarischen Oper. Hier führt er u. a. folgendes aus: »*Eine höhere Entwicklung der ungarischen Opernliteratur ist durchaus möglich, weil der Charakter der ungarischen Musik das zuläßt; man darf sich aber beileibe nicht vorstellen, daß eine Oper allein dadurch zu einer ungarischen würde, daß der Text, die darin verwendeten Kostüme und Gruppenbilder ungarischen Charakter tragen oder wenn man eine Menge fremder Ungereimtheiten durch ein bekanntes und beliebtes Volkslied oder durch ungarische Rhythmen madjarisieren will. Eine ungarische Oper verdient dieses beehrende Attribut nur dann, wenn jedes ihrer geistigen Elemente ungarisch ist; was am ehesten dadurch zu erreichen ist, daß wir das Wesen, den Charakter und die Besonderheiten unserer nationalen Musik künftig mit künstlerischer Wissenschaft und mit Selbstbewußtsein verwenden und benutzen . . .*«[10] Das Folgende ist deshalb besonders interessant, weil sich darin bereits die Umrisse der Kompositionsbestrebungen des Mosonyi zeigen, der später die Oper »Schön Lenchen« schrieb. »*Zum nationalen Charakter einer ungarischen Oper gehören zunächst: 1. eine besonders sorgfältige Behandlung der Sprechgesangs- (Recitativ-) Stellen, weil diese — die nichts anderes sind als regelmäßige Deklamation — alle Arten der ungarischen Rhythmen aufweisen müssen. Der Sänger muß aber jedes Wort verstehen, das er dekla-*

[10] Zenészeti Lapok I. Nr. 9. (28. Nov. 1860, S. 66).

miert und darf den Sprechgesang nicht als nebensächlich und keiner Achtung würdig betrachten, nur weil er mit diesem auf keinen stürmischen Applaus rechnen kann. Im Gegenteil: der Sänger versuche, gerade mit diesen auf das Publikum zu wirken, weil es ein wichtiges Ziel ist, daß der echte ungarische Sprechgesang wie ein erwärmender heimatlicher Nektar kräftigend auf das Gemüt der Zuhörerschaft wirke, wobei vermieden werden muß, daß Folgen wie nach dem Genuß eines schlechten Sektes entstehen. 2. ist es nötig, auch die, einen längeren, leidenschaftlicheren und künstlerischen Vortrag beanspruchenden Soloarien den Besonderheiten und den Elementen der ungarischen Musik gemäß zu gestalten. 3. müssen auch die Duette, Terzette, Quartette etc. in derselben Manier behandelt werden. 4. ist ein besonderer Kunstfleiß für die Chorgesänge zu verwenden, da in einer ungarischen Oper gerade diese die Glanzpunkte bilden müssen, sowie für die Ensembles, die nach ununterbrochenen Studien und Proben so lange zu formen und zu glätten sind, bis sie über mehr Charakter- und Lebenstreue verfügen, als man es bisher gewohnt war.«[11]

Der praktische Beweis der hier angeführten Prinzipien ist »Szép Ilonka« (»Schön Lenchen«), Mosonyis erste ungarische Oper, die er 1861 komponierte. Das Textbuch schrieb *Mihály Fekete* nach dem gleichbetitelten Gedicht *Mihály Vörösmartys* (1800—1855), eines der größten Meister der ungarischen Lyrik. Eine der Hauptfiguren des Gedichtes und der Oper ist Matthias Corvinus, der letzte große nationale König Ungarns, ein König, dessen Beliebtheit Jahrhunderte hindurch in zahlreichen Volksmärchen und historischen Anekdoten überliefert wurde. Der Librettist Fekete löste die Handlung des Vörösmartyschen Gedichtes, das 22 Strophen enthält und aus drei größeren Einheiten sowie einem Epilog besteht, in fünf Aufzüge auf. Er hielt sich ziemlich streng an die Formkonstruktion und die Handlung des Gedichtes, und erweiterte lediglich die Anzahl der Personen um die gewohnte Opernstatisterie, bestehend aus dem Chor der Bauern, Jäger und Soldaten; außerdem ließ er zwei einfältig-komische Personen auftreten, um derentwillen er der ursprünglichen Handlung einen ganzen Aufzug hinzufügte. Das Gedicht, das wir hier in der 1901 veröffentlichten Übertragung *Peter Jekels* bringen, entwickelte sich folgendermaßen zum Operntext:

[11] Ebd.

1

Still am Anstand mit gespanntem Bogen
Harrt der Jäger auf das flücht'ge Wild;
Höher ist die Sonne schon gezogen;
Hoch im Süden strahlt ihr gold'nes Bild.
Doch vergebens; weit von dieser Stelle
Ruht das Wild an kühler Waldesquelle.

Und der Jäger sitzt und lauscht noch lange,
Hofft auf spätes Glück im Dämmerschein,
Wartet bis zum Sonnenuntergange;
Da! Es stellt das Glück sich endlich ein:
Ha, kein Wild, ein Schmetterling, ein bunter
Und ein Elfenmädchen flink und munter.

»Bunter Falter, hätt dich, ach, so gerne;
Flattre her zu mir, bist gar so schön,
Oder führe mich in weite Ferne,
Wo die Sonnestrahlen schlafen gehn.«
Spricht's und stürmt dahin in einem Zuge,
Wie das Reh, in spielend leichtem Fluge.

Jäh empor der Jäger sprang indessen,
Ruft : »Beim Himmel, das ist Königswild!«
Gleich war alles andere vergessen,
Folgt erglühend schon dem Zauberbild.
Um die Wette geht's nun voll Verlangen;
Er will's Mädchen, sie den Falter fangen.

»Hab' dich!« ruft das Mädchen freudig prahlend
Und erhascht den Schmetterling geschwind;
»Hab' dich!« ruft der Jäger wonnestrahlend,
Hascht behende nach dem Elfenkind.
Es erbebt, der Falter huscht von dannen;
Schöne Augen wußten es zu bannen.

I. Aufzug

Die Jäger schlagen nach erfolgloser Jagd im Schildgebirge ihr Lager auf. Ein Jäger teilt den Weidgesellen mit, daß König Matthias noch auf dem Anstand geblieben sei; wenn er bis zum Morgen nicht zurückkäme, würde ihn das Horn ins Lager rufen.

Turi tritt auf, der seinen Sohn sucht. Sein Sohn Andor nähert sich, indem er ein Liebeslied singt. Sein Vater überredet ihn, er solle heiraten, die Tochter des reichen Nachbarn zur Frau nehmen. Andor mag das bucklige, spitzzüngige Mädchen nicht. Er ist in Schön Lenchen verliebt. Beide gehen streitend ab.

Schön Lenchen tritt, einem Schmetterling nachjagend, auf.

Ihr folgt ein junger Jäger: König Matthias.

Das Mädchen erhascht den Schmetterling, — der Blick des Jägers nimmt das Mädchen gefangen.

2

Ist Peterdis Haus wohl noch zu finden?
Sollt' der Wackre noch am Leben sein?
Wohl noch steht's, wenn auch die Güter schwinden,
und beim vollen Glas blieb er allein.
Gast und Mädchen sitzen um den Alten;
In des Jägers Auge Zauber walten.

Und es gilt das erste Bechergrüßen
Hunyadis erhabnem Heldentum;
Aus des Kriegers Auge Tränen fließen
Um den Feldherrn und des Landes Ruhm.
Tränen jetzt, doch auch sein Blut mußt' rinnen
Einst in hartem Strauß vor Belgrads Zinnen.

»Meines toten Feldherrn edlem Sprossen,
Unsrem König nun der Trunk gebührt.«
Doch der Jüngling, purpurübergossen,
Läßt den vollen Becher unberührt.
»Warum läßt du denn die Kanne ruh'n,
Auf, mein Sohn, mußt gleich dem Vater thun.

Kannst auf mich, wie auf den Vater hören:
Nicht Gemeinem galt des Weines Glut.
Denn ich trank, dem besten Mann zu ehren;
Niemals schändet er solch Heldenblut.«
Würde glänzt im Aug' dem jungen Manne
Und befangen hebt er nun die Kanne.

»Also Glück und Heil dem Heldensohne!
Heil, solange er dem Lande lebt;
Aber Fluch sei ihm und seinem Throne,
wenn er dieses zu verlassen strebt.
Schlechte Fürsten sind des Volkes Plage,
Schwerer wird die Last mit jedem Tage.«

Immer heißer glüht der Rede Feuer;
Es entflieht die Zeit mit raschem Schwung,
Und des Mädchens Auge, treu und treuer,
Sucht den Fremden voll Bewunderung.
»Wer sei er, von wannen er gekommen,«
Denkt sie still; man hat kein Wort vernommen.

II. Aufzug

Im Garten des Hauses des alten Peterdi sitzen an gedecktem Tisch der alte Krieger, seine Enkelin und der unbekannte Jäger. Die Abendglocke läutet. Hinter dem Garten ertönt das Lied der heimkehrenden Bauern.

Peterdi erzählt über seine früheren Kämpfe,

leert dann sein Glas auf den heldenhaften Sohn Hunyadis, den König.

Der Jäger läßt seinen Pokal unberührt. Peterdi mißversteht sein Schweigen und macht ihm Vorwürfe.

Der Jäger antwortet stolz:

»Also Glück und Heil dem Heldensohne ! Heil, solange er dem Lande lebt !« usw.

Lenchen ist von den feurigen, selbstbewußten Worten des unbekannten Jünglings bezaubert. Die zwei Liebenden finden sich im sanften Mondschein. . .

Auch Peterdi findet Gefallen am Jüngling und fragt ihn, wer er sei und woher er komme. Matthias erzählt:

»Ich wurde im gebirgigen Siebenbürgen geboren, mein Vater war ein Recke im Krieg.« Den Jüngling ereilten später viele Schicksalsschläge: er verlor seine Eltern, wurde gefangengenommen, kehrte endlich heim und wurde frei.

»Dich, auch dich, du schöne Waldesblüte,
Grüßt in dem Pokal der edle Wein;
Führe Euch dereinst des Himmels Güte
Auch zu mir, Ihr sollt willkommen sein.
Wollt Ihr dann in O f e n nach mir fragen,
Wird man's an M a t t h i a s' Hof
Euch sagen.«

Abschied nimmt der Jäger; er muß eilen;
Keine Bitte hilft, kein freundlich Wort.
Länger kann er nicht zu Gaste weilen:
Hörnerschall erklingt und ruft ihn fort.
»Bleibt es uns versagt, zu d i r zu gehen,
Lasse du bei u n s dich wiedersehen«.

Seine Worte werden von fernen Hornsignalen unterbrochen; er muß fort. Lenchen und Peterdi bitten ihn vergebens zu bleiben. Der Jäger lädt das Mädchen und ihren Großvater nach Buda (Ofen) ein.

Also an des Hauses Treppenfuße
Voll Bescheidenheit Schön Lenchen sprach
Auf die Stirne küßt zum Abschiedsgruße
Sie der Jüngling, eilt dem Hornruf nach.
Still ist's Haus, doch ist die Ruh' entschwunden,
Seit das Herz der Liebe Macht empfunden.

Der Jäger küßt Lenchen auf die Stirn und folgt seinen Leuten.

[Der ursprüngliche, später weggelassene

III. Aufzug

In Peterdis Haus treffen zwei neue Gäste an: Turi und sein Sohn Andor. Turi hält für Andor um Lenchens Hand an; Lenchen weigert sich, Andor zu heiraten. Sie bittet ihren Großvater, sie nach Buda (Ofen) mitzunehmen. Peterdi teilt Turi mit, er würde mit seiner Enkelin nach Buda (Ofen) fahren und ihm erst nachher seinen Entschluß bekanntgeben. Turi und Andor wollen sie begleiten.]

3 *III.* (ursprünglich IV.) *Aufzug*

Alt Peterdi und Schön Lenchen gingen
Zu Besuch nach Ofen nun hinauf;
Eine neue Welt, voll Wunderdingen,
Tat sich dem erstaunten Alten auf.
Und so konnt' das Mädchen im Geheimen
Von dem schönen Wiedersehen träumen.

Jubel war in Ofen und Gedränge;
Heim vom Siegeszug der König kam,
Da er jüngst zu Wien in blut'ger Strenge
An dem bösen Nachbarn Rache nahm.
Sehnend harren seiner die Getreuen;
Lenchen bloß vermag sich nicht zu freuen.

In Buda (Ofen) donnern Geschütze, Glocken läuten und an den Häusern wehen Fahnen: das Volk erwartet den aus dem Kriegszug siegreich heimkehrenden König. Turi und Andor nähern sich staunend.

»Wo der holde Fremde nur geblieben?
Was ihm Gutes wohl das Glück gebracht?
Blieb daheim er, hat's ihn fortgetrieben
Zu dem Reh in kühle Waldesnacht?«
Heimlich frägt sie's in besorgtem Bangen;
Bald erblüht, bald stirbt das Rot der Wangen.

Lenchen kommt mit Peterdi. Den Jäger haben sie nirgends gefunden. Sie ziehen sich schüchtern zum Sockel eines Denkmals zurück und erwarten den Aufzug des Königs.

Und es kommen mit dem Siegeskranze
Ujlaki und Gara angesprengt,
Und der König kommt im Hoheitsglanze,
Von der tapfern Heldenschar umdrängt.
Da erkannte seinen Gast der Alte;
'S ist der König: »Daß ihn Gott erhalte!«

Der König zieht an der Spitze seines glänzenden Gefolges ein. Das Volk grüßt ihn mit Huldigung.

Peterdi erkennt im König seinen Gast, den Jäger.

»Ruhm dem Namen, Glück sei ihm und Segen!«
Rufen hell und laut die Treuen all';
Hundertfach schallt jedes Wort entgegen
Ihm von Berg und Tal und Festungswall.
Bleicher als des Marmors weißer Schimmer,
Steht Schön Lenchen stumm und starr noch immer.

Der jauchzende Jubel übertönt Lenchens erschrockenen Schrei. Auch sie erkennt im König den »Jäger« und besinnt sich schmerzlich darauf, daß sie nie einander gehören können.

»An Matthias Hof zum Jägersmanne
Geh'n wir denn mein schönes Töchterlein? —
Uns ist besser drauß' im wilden Tanne;
Ruh' bringt unser kleines Haus allein.«
Spricht's der Greis in ahnungsvollen Schmerzen;
Weiter geht's mit sorgenschweren Herzen.

Der Zug zieht vorbei. Peterdi stützt seine enttäuschte, auf dem Tod betrübte Enkelin und fährt mit ihr nach Hause. Turi und sein Sohn begleiten sie, froh, eine solche Sehenswürdigkeit erlebt zu haben.

IV. (ursprünglich V.) *Aufzug*

Sahst du eine schöne Blume leidend,
Wie sie nach und nach zum Welken kam;
Also schwand dahin, die Welt vermeidend,
Auch Schön Lenchen an geheimem Gram.
Um sie waren der Erinn'rung Qualen,
Heißes Fühlen, tote Hoffnungsstrahlen.

Die Enttäuschung verzehrt Lenchen, ihr Herz bricht vor Liebeskummer. Der greise Peterdi stirbt gemeinsam mit seiner einzigen Enkelin.

Szenenwechsel

Jung an Jahren, aber reich an Leiden,
Welkte sie zu Grabe, sanft und mild,
Wie die zarten Lilien welkend scheiden,
Als der Unschuld und des Kummers Bild...
Der König kam, das Haus ist leer gestanden,
Denn Jene ruhten schon in seel'gen Landen.

Lenchen und Peterdi werden begraben. In den Trauergesang mischen sich Klänge eines Liebesliedes: der König kommt, um seine Geliebte wiederzusehen. Als er die Tragödie erfährt, sinkt er gebrochen auf Lenchens Grab. Das Volk trauert erschüttert um seine Toten.

Der Komponist dürfte sich kaum bewußt gewesen sein, welch schwerer Aufgabe er sich unterzog, als er Feketes Libretto vertonte. Wenn wir das Libretto mit dem Gedicht vergleichen, stellt es sich bald heraus, wie phantasiearm, wie wenig bühnenmäßig das Textbuch ist, ja daß es stellenweise nur ein erschreckendes Skelett des Vörösmartyschen Meisterwerkes darstellt. Fekete war keineswegs imstande, aus dem inneren Drama der Seele — das der Dichter mit wenigen ahnungsvollen Zeilen so wunderbar versinnlicht — eine Bühnenaktion zu gestalten. Wie *Kornél Ábrányi*, der spätere Biograph Mosonyis und der erste Kritiker der Oper »Schön Lenchen«, bemerkt, *»hielt sich Fekete allzu streng an die Handlung der ursprünglichen Ballade und räumte allein der Geschichte, der Phantasie Platz ein, ohne seinen Helden durch Handlungen Leben einzuflößen«*.[12] Die Figuren Turis und Andors flocht Fekete zweifellos nur der Betonung des dramatischen Gegensatzes zuliebe ins Stück, — aber von Andor stellt es sich bald heraus, daß er keinen Augenblick lang ein wirklicher Nebenbuhler des Jägers zu sein vermag, die Neigung zu einem Intriganten aber fehlt ihm. Vater und Sohn werden also zu ziemlich einfältigen, in ein Volksstück passenden Gestalten, die der Entfaltung der Handlung mehr schaden als nützen. Von einem wirklichen dramatischen

[12] *»Schön Lenchen«*. Originelle romantische ungarische Oper in 4 Aufzügen, Text nach der ähnlich betitelten Romanze Vörösmartys von Mihály Fekete, Musik von Mihály Mosonyi. Uraufgeführt am 19. Dez. im Nationaltheater. Zenészeti Lapok II. Nr. 15. (9. Januar 1862, S. 116.).

Konflikt ist keine Rede. Ábrányi stellt in der Analyse des Textbuches treffend fest, daß »*der Zuschauer durch das ganze Stück hindurch nur einer einzigen Leidenschaft, den kleineren und größeren Äußerungen der Liebe begegnet und daß er die seinem Blick sich darbietenden Szenen psychologisch nicht deuten kann. In diesem Stück liebt jeder jemanden: Andor liebt Lenchen, Lenchen Matthias, Matthias liebt Lenchen, Peterdi seine Enkelin, Turi seinen Sohn. So viel der Liebe, daß für nichts anderes Platz übrig bleibt.*«[13] Auch ist es bestimmt, daß der Librettist die Liebesszenen zwischen Lenchen und Matthias mit allzu großer Zurückhaltung, schüchtern und schamhaft behandelt, deshalb scheint »*die tödliche Verzweiflung Lenchens und der herzzerreißende Schmerz des Königs am Grab*« unbegründet.[14] Dem zeitgenössischen Rezensenten müssen wir auch darin recht geben, daß im Stück nur eine Heldin, aber kein wirklicher Held erscheint, »*und das wäre neuartig genug, wenn uns nicht gerade König Matthias, der heldenhafte Sohn eines heroischen Vaters, in nicht heldenmütiger Gestalt gezeigt würde*«.[15] Aber auch Lenchen ist eine ziemlich passive Heldin; sie unternimmt nicht viel, um ihr Glück zu erkämpfen. »*Glatte Verse, flotte Reime und das Einflechten von Duetten, Terzetten, Ensembles oder Chören, — das verleiht schließlich noch keine Kraft, hat keine Wirkung. Ein Textbuch, in dem mehr gesprochen als gehandelt wird, in dem der gleichzeitige Auftritt mehrerer Personen nicht aus den Bedürfnissen der Handlung oder der momentanen Situation hervorgeht, sondern bloß der in Opern gewohnten Wirkungen halber zustandekommt; ein Textbuch, in dem die schönsten Worte, komische Dialoge und poetische Ergüsse enthalten sind, ohne daß die Zuschauer deren Sinn aus den Gesten oder Handlungen der Personen nur annähernd entnehmen könnten: so ein Textbuch hat nie den Vorteil einem solchen gegenüber, in dem die Worte natürliche, ja notwendige Folgen der Handlung sind und zwar dermaßen, daß der musikalischen Malerei und Beleuchtung schon lediglich durch den plastischen Ausdruck der wechselnden Leidenschaften ein reichliches und dankbares Material geboten wird.*«[16] Es ist eine bewiesene Tatsache, daß »*die Tugenden des Textbuches wie z. B. „natürliche Poesie", „nirgends ein zweideutiges Wort, eine zweideutige Szene", „nirgends ein Dolch, von dem Blut trieft, kein teuflisches, nach Rache lechzendes Keuchen der getäuschten Gefühle", „daß sich alles auf natürlichem Wege abspielt und auf die Wirkung*

[13] Ebd.
[14] Ebd.
[15] Ebd.
[16] Ebd. S. 115.

der Schlichtheit eingestellt ist"«,[17] — den grundlegenden Mangel an dramatischer Athmosphäre nicht wettmachen konnten.

Wenn Mosonyi ein durch und durch mit dem Theater verwachsener Künstler gewesen wäre, so hätte er die Schwächen des Textbuches sofort bemerken müssen. Aber die Frage der Bühnenmäßigkeit beschäftigte ihn seltsamerweise nur wenig, er forschte eher nach der Lösung theoretischer und musikalischer Fragen. Das Thema, die poetische Geschichte Vörösmartys, sagte ihm von Anfang an zu, und das Textbuch — da es ihm Gelegenheit bot, ungarische Rezitative, Duette, Terzette, Quartette, Chorgesänge und Großszenen zu komponieren — befriedigte ihn vollkommen. Es spricht für sein Talent und seinen feinen Geschmack, daß er trotzdem eine wirkungsvollere und ergreifendere Musik schrieb, als man es sich in der Kenntnis des Textbuches hätte denken können. Das Werk ist zwar kein Musikdrama, aber eine wahrlich hinreißende Reihe von lyrischen Bühnenbildern und herrlichen Massenszenen.

Der Oper »Schön Lenchen« verleiht der Umstand, daß Mosonyi in ihr seine theoretischen Ausführungen durch ein wirkliches Bühnenwerk dokumentieren konnte, doch eine historische Bedeutung. So schrieb er die erste Oper, in der nicht nur der Schauplatz und die Handlung, sondern auch der vollständige musikalische Themenvorrat und dessen Bearbeitungsweise von *echt ungarischem* Charakter sind. Mosonyi eröffnete auf diese Weise der Nationaloper neue Perspektiven der Entwicklung. Den neuen Weg betrat dann zuerst Ferenc Erkel: seine Oper »Sarolta« (»Charlotte«), die 1862 uraufgeführt wurde, beweist, daß die praktische Verwirklichung der Operntheorie Mosonyis auch ihn beschäftigte.

Beim Komponieren seiner ersten Oper schöpfte Mosonyi aus dreierlei Musikmaterialien. Das erste war die Instrumentaltradition der Verbunkos-Musik, der er sich hauptsächlich bei der Ausgestaltung der eigenartigen *ungarischen Orchestersprache* bediente. (Das Partitur-Facsimile des Vorspiels [dessen zwei Motive später in der »Szép Ilonka-Phantasie« von *Liszt* verwendet wurden] veröffentlichen wir hier zum erstenmal im Notenanhang dieser Studie.) Das zweite Material war der damals »Volkslied« genannte, volkstümlich-volkliche Liederstil, mit dem Mosonyi *nicht nur das ländliche Milieu* illustrierte, sondern auch *das musikalische Porträt des KönigsMatthias* gestaltete. Die dritte Stilschicht war der aus den genannten Stilarten destillierte und mit westeuropäischen Formelementen und Harmoniewendungen gepaarte, stilisierte und »idealisierte« Ton der ungarischen Kunstmusik, den Mosonyi in seinen früher verfaßten Klavierstücken,

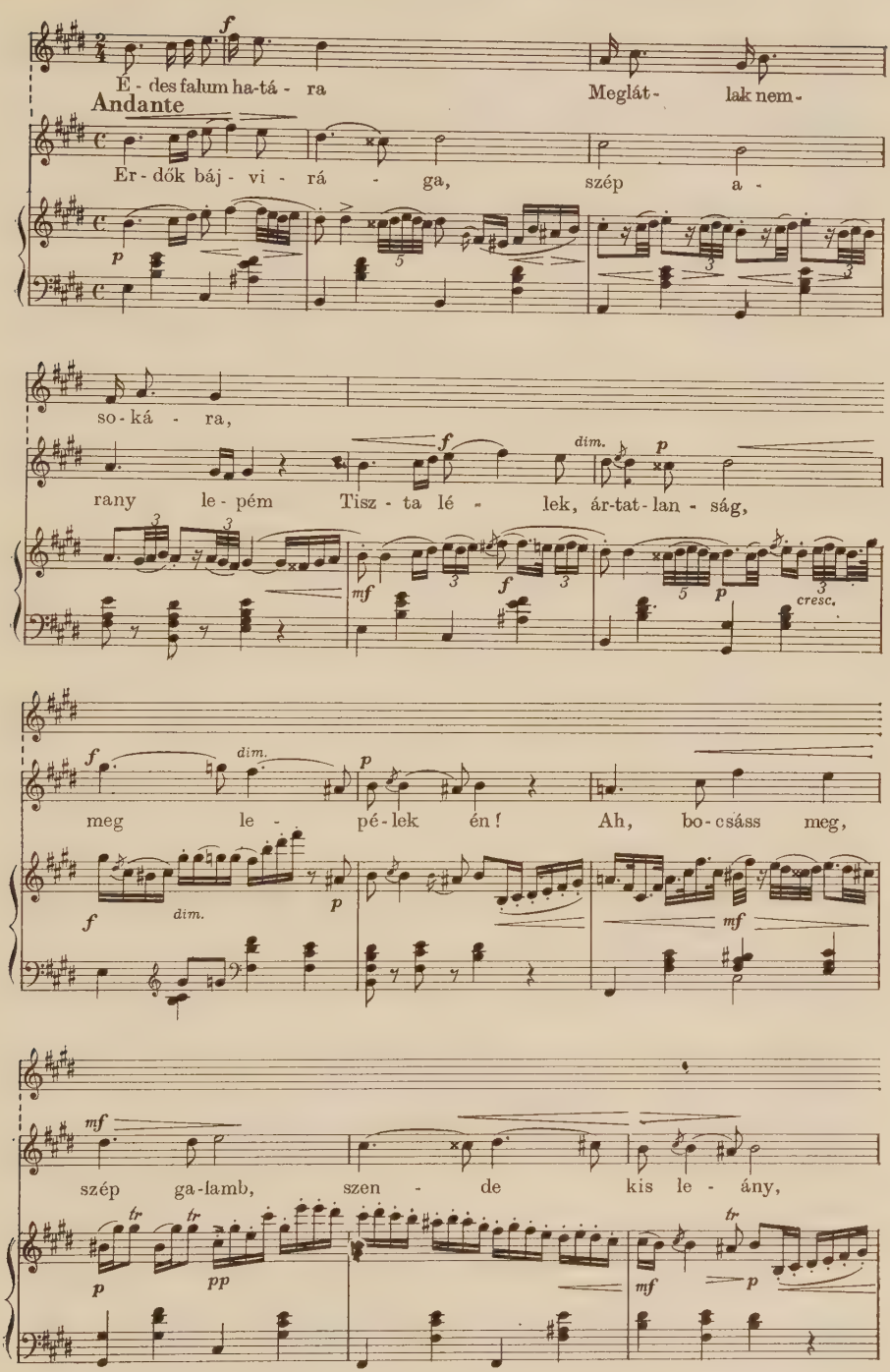
[17] Ebd. S. 116.

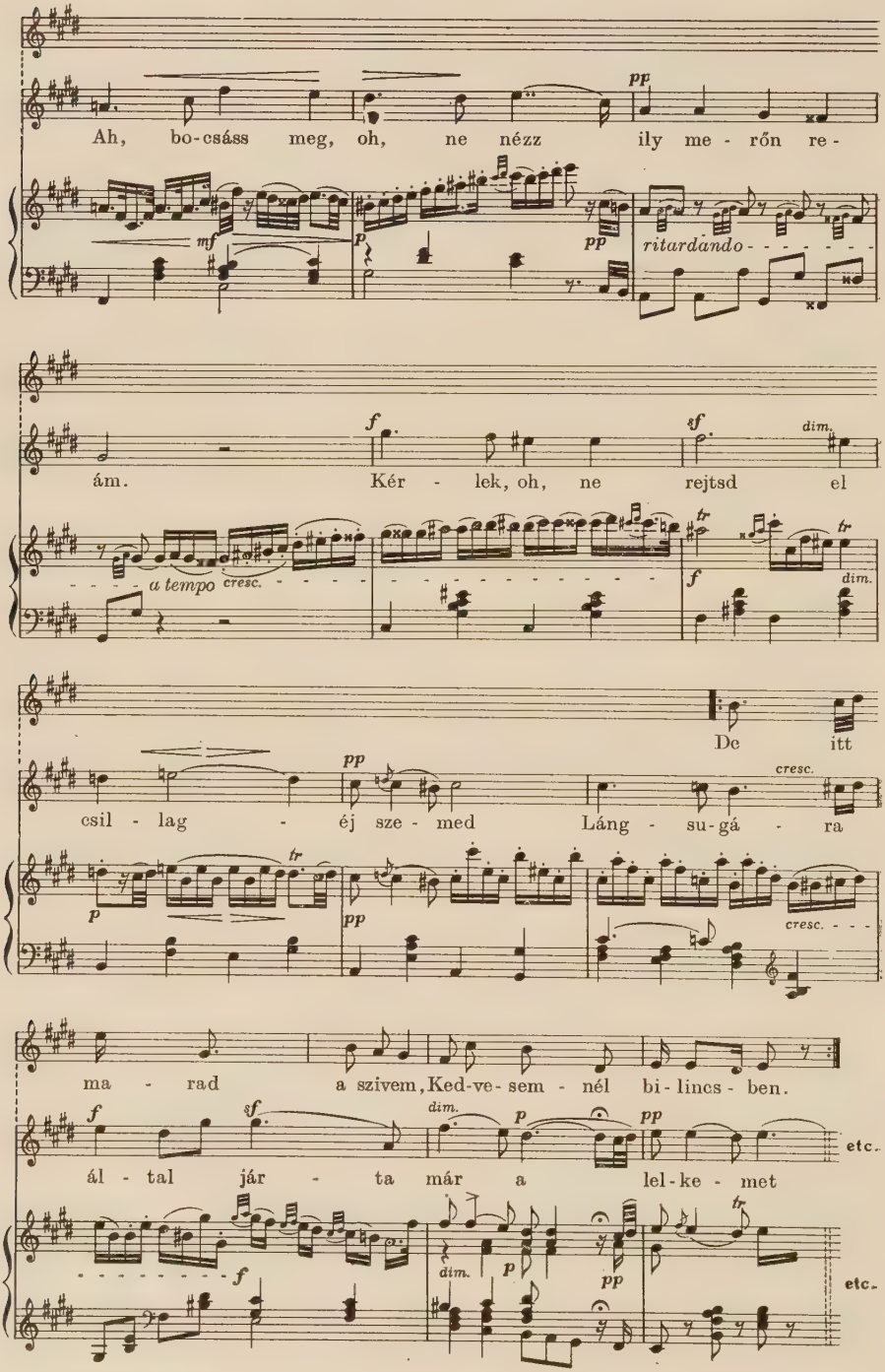
in der »Ungarischen Kinderwelt« und in den »Studien« erprobt hatte. Auf die volkliche Intonation der Oper weist noch ein Brief Mosonyis besonders hin. Nach der Uraufführung seines Werkes schrieb er an Ignác Bognár, den Chordirektor des Nationaltheaters: »*Neben meinem Freund, dem Kapellmeister Ferenc Erkel, waren es Sie und Herr Mihály Füredy, die mir jene Quellen erschlossen, aus denen schöpfend es mir möglich wurde, eine ungarische Oper zu schreiben. Diese Quellen bildet jene Sammlung von 100 ungarischen Volksliedern, die Sie und Herr Füredy veröffentlichten.*«[18] Neben den Chören des II. Aufzugs zeugen besonders das Liebeslied Andors im I. Aufzug und das erste Duett des Königs und Lenchens von bedeutender volklicher Wirkung. In der Romanze Andors erkennen wir Motive des Volksliedes »Kocsmárosné, bort ide az itcébe« (»Frau Wirtin, Wein in den Humpen !«), das Duett des Königs und Lenchens lehnt sich an das Lied »Édes falum határa« (»Meines lieben Dorfes Flur«) an und der mit Zimbel begleitete Chor des II. Aufzugs erinnert an das Volkslied »Ha még egyszer lány lehetnék« (»Könnt ich noch einmal ein Mädel sein«).

Was Mosonyi unter der »Verfeinerung«, der »Idealisierung« des Volksliedes verstand, und wie er diesen »Volksliedton« zu einem der wichtigsten Bestandteile seines nationalen Kunstmusikstils gestaltete, möge ein einziges, aber beredtes Beispiel zeigen. Vergleichen wir den Anfang des Duetts von Matthias und Lenchen im I. Aufzug (die unteren drei Zeilen unseres Notenbeispiels) mit dem Lied »Édes falum határa« (»Meines lieben Dorfes Flur«) aus der Füredy-Bognárschen Sammlung »100 ungarische Volkslieder« (Pest, 1851, Nr. 38., oberste Zeile unseres Notenbeispiels). Der Vergleich zeigt nicht nur die Quelle und das Vorbild Mosonyis, sondern weist auch darauf hin, wie er die schlichte, geschlossene Form des achttaktigen Liedes erweiterte und auflöste, wie er es dadurch zur Aufnahme und zum Ausdruck eines komplizierteren Gefühlsinhaltes geeignet machte. Aus der Orchesterbegleitung — und das zeigt auch der Klavierauszug — ist zu ersehen, daß Mosonyi hier bemüht war, das reichkolorierte, halbwegs improvisierte Spiel der Zigeunerkapellen wiederzugeben (S. 155-156. dieser Studie).

Der instrumentale Stil Mosonyis, den er sich früher erarbeitet hatte, taucht in einigen bezeichnenden Stimmungsbildern der Oper wieder auf. Die Musik der »Kirchweih« aus der »Kinderwelt« erhält in der Pastorale, die den II. Aufzug einleitet, ein orchestrales Gewand, der mit der Anweisung »Mit tiefer Trauer« versehene Satz der »Studien« erklingt als orchestrale Musik im Trauermarsch des Schlußaktes. Die »Mit Seelen-

[18] Zenészeti Lapok II. Nr. 15. (9. Jan. 1862, S. 120).


Andante
E - des falum ha-tá - ra
Meglát - lak nem -
Er - dők báj - vi - rá - ga,
szép a -
so-ká - ra,
rany le - pém
Tisz - ta lé - lek, ár-tat-lan - ság,
meg le - pé-lek én!
Ah, bo-csáss meg,
szép ga-lamb,
szen - de
kis le - ány,


Ah, bo-csáss meg, oh, ne nézz ily me-rőn re-
ritardando
ám. Kér-lek, oh, ne rejtsd el
a tempo cresc.
De itt
csil-lag-éj sze-med Láng-su-gá-ra
ma-rad a szivem, Ked-ve-sem-nél bi-lincs-ben.
ál-tal jár-ta már a lel-ke-met
etc.
etc.

freude« betitelte Klavierstudie erscheint im Quartett des III. Aufzuges und in der Einleitungsmusik des letzten Aktes, der »Schelmisch« benannte Satz in der später ausgelassenen Szene Andors und Lenchens.

Von den Personen der Oper beleuchtete Mosonyi am vielseitigsten Lenchen. Im I. Aufzug ist sie noch ein sorgloses Kind, von ihrer Individualität verrät die Musik nicht viel; sie führt die Melodie des Matthias weiter. Die Musik des II. Aufzuges charakterisiert sie als ein schwärmerisches, träumendes Mädchen. In der Szene, die in Buda (Ofen) spielt, wird sie von einer schweren seelischen Erschütterung getroffen, — der letzte Akt zeichnet ein zärtliches, rührendes Bild ihres Welkens.

Die Charakterisierung des Königs ist nicht so vielfältig. Er bleibt bis ans Ende ein feuriger, verliebter, selbstbewußter Jüngling, — und was das Publikum offenbar störte: seine Gestalt erinnert gewissermaßen an die des Herzogs von Mantua im »Rigoletto«. Seine Liebesarie im I. Aufzug kehrt in der Oper noch zweimal wieder: erstens als Liebesduett des II. Aufzuges und zuletzt im Schlußakt. Als Lenchen begraben wird, mischen sich in das Trauerlied aus der Ferne Töne des Liebesliedes. Das ist eine wirkungsvolle, erschütternde Szene, die aber wieder an die betreffende Stelle in Verdis Rigoletto erinnert.

Weniger geglückt ist Peterdis Charakterisierung; seiner Gestalt verlieh Mosonyi nur wenig bezeichnende Züge. Sein heftiges Temperament gibt sich nur in der Toastszene kund, später wird er zu einer etwas unpersönlichen Widerspiegelung von Lenchens Gefühlen. Turi ist von Anfang an eine geschmacklose Buffofigur; Andor stellt sich in seinem ersten Lied als Liebhaber vor, später aber teilt er die einfältige Frömmigkeit seines Vaters. Abgesehen vom Liebeslied Andors knüpfen sich die am meisten mißratenen Stellen der Oper an die Familie Turi.

Daß die Errungenschaften der romantischen Operndramaturgie ihre Wirkung auf Mosonyi nicht verfehlten, das beweist die wiederholte Rückkehr des Leitmotivs der Liebeslieder des Königs. Aber Mosonyi bediente sich auch anderer Erinnerungsmotive: in der Orchestereinleitung des Schlußaktes taucht das Schmerzthema Lenchens aus dem vorherigen Aufzug und gleich danach tauchen einige Takte aus des Königs Siegesmarsch auf, der mit seiner qualvollen, schluchzenden Gebrochenheit uns schließlich auf die Tragödie besinnen läßt.

Durch die Erschaffung der ungarischen Arie und des ungarischen Ensembletyps erreichte Mosonyi sein Ziel. Andors Lied, die Duette von Matthias und Lenchen, zahlreiche Szenen des II. Aufzuges, das Quartett des IV., das Duett Lenchens und Peterdis im Schlußakt, — das alles zeugt vom Talent des Komponisten, verschiedene Seelenzustände lyrisch dar-

zustellen. Überdies komponierte Mosonyi poetische, wirkungsvolle Orchesternummern und Chorszenen: das Vorspiel, diese »langsame ungarische« Musik, sowie der Einzugs- und der Trauermarsch sind hervorragende Stellen der Oper. Und wie poetisch umrahmt der mit der Zimbel begleitete Chor im II. Aufzug die schwärmerischen Gedanken Lenchens! Das Klagelied — das durch das Liebeslied des Königs unterbrochen wird — ist das dramatischste Moment der Oper. Wirkungsvolle Stellen sind ferner der Jägerchor im I. Aufzug, die Hymne des II. Aufzugs und der Bauernchor, der nach der den II. Aufzug eröffnenden Pastorale erklingt.

Die Kritiker wurden von der neuartigen, romantischen Harmoniewelt des Werkes ebenso wie von der feinen, auf innerliche Wirkungen abzielenden Instrumentation ergriffen. (Nach der Oper »Bánk bán« war das die erste Oper, in deren Orchester die Zimbel verwendet wurde.) Die zeitgenössischen Rezensenten unterließen es nicht, darauf hinzuweisen, wieviel Mosonyi für die Ausgestaltung des ungarischen Sprechgesanges getan hat. Mosonyi gelang zweifellos die nationale Oper, in der »keine Elemente einer anderen Nation außer die der ungarischen vertreten sein sollen«, — andererseits aber entging es der Aufmerksamkeit der Kritik und der Zuhörerschaft nicht, daß diese *Stileinheit* gleichzeitig auch das Gefühl der Ausgeklügeltheit und der Eintönigkeit erweckt. »Schön Lenchen« hatte trotz alledem einen großen Erfolg bei der Uraufführung, die am 19. Dezember 1861 unter der Leitung von Ferenc Erkel im Pester Nationaltheater stattfand.

*

Seine zweite ungarische Oper, »Álmos«, schrieb Mosonyi 1862 auf Grund des Textbuches von *Ede Szigligeti*. Obwohl ihn zeitlich nur ein Jahr von seiner früheren Oper schied, entfernte er sich inzwischen weit vom volklich-lyrischen Ton, vom etwas flachen, ausgeklügelten magyarischen Stil der Oper »Schön Lenchen«. Auch sein Ziel war ein ganz anderes als ein Jahr früher, — darüber äußerte er einmal folgendes: »*Bei der musikalischen Bearbeitung meiner Oper trachtete ich danach, den von R. Wagner aufgestellten und in seinen Opern durchgeführten Prinzipien und Forderungen, die die dramatische Musik betreffen, im Interesse der ungarischen Musik und des ungarischen Theaters zu entsprechen.*«[19] Doch wenn es der Komponist auch nicht ausgesprochen hätte, Wagners Wir-

[19] Zenészeti Lapok III. Nr. 34. (21. Mai 1863, S. 273).

kung zeigt sich in manchen Beziehungen von selbst. Als versetzte schon das Textbuch einen gewissen Wagnerschen Ideenkreis ins ungarische Milieu, erscheinen in der Oper Gruppen von Feen, bösen Geistern und Nornen, — die reale menschliche Welt wird durch das landnehmende Ungartum verkörpert. Neben den fünf Hauptpersonen der Oper (Fürst Álmos, seine Frau, Fürst Árpád, seine Frau und der Oberpriester) spielt hier auch der *Chor* eine wichtige Rolle: der Chor der Feen und bösen Geister und besonders der Chor der ungarischen Krieger, des Volkes. Die Oper spielt in der Zeit, die der Landnahme unmittelbar voranging, der Schauplatz ist die Grenze Pannoniens.

Es wäre nicht leicht, die komplizierte, in vielen Richtungen verzweigte Handlung in einige Sätze zu drängen. Überdies beansprucht es die Untersuchung der dramatischen Konstruktion, daß wir uns etwas eingehender mit dem Textbuch befassen.

Die Eröffnungsszene des in vier Szenen geteilten *I. Aufzugs* spielt zwischen kahlen Berggipfeln. Hier versammeln sich die bösen Geister. Der Hauptgeist Dromo verkündet, die Macht des Bösen sei in Gefahr: das noch heidnische ungarische Volk wolle in die neue Heimat einziehen, in der es die neuen Sitten umformen würden, und dann würde das ungarische Volk zum ärgsten Feind des Heidentums. Folglich müsse verhindert werden, daß die Ungarn die neue Heimat erreichen. Die Ungarn opfern laut ihres alten Religionsgebrauchs den ersten Krieger, der den Boden der neuen Heimat betritt, dem Kriegsgott. Dromo will also den Fürst Álmos in der Gestalt eines einäugigen Wolfes als ersten über die Grenze locken. Wenn Álmos vor dem Opfer zurückschrickt, wird er sein Volk nach Asien zurückführen, wenn er aber zur Selbstaufopferung bereit ist, so bleibt das Volk ohne Führer und geht zugrunde . . . Es blitzt und donnert, die Gegend hüllt sich in dichte Wolken und die Teufel verschwinden.

Als der Nebel aufsteigt, wird eine Feenlandschaft sichtbar (2. Szene). Auf einem Hügel sitzen drei traurige Feen. Sie sind tief betrübt, weil sie ihr schönes Reich verlassen müssen. Die Ungarn sind schon nahe, — und Kriegslärm ist keine Musik für Feenohren. Da nähert sich ein irdisches Weib, Árpáds Frau. Sie kommt, um die Feen um Schutz zu bitten. Im Traume sei ihr die Mutter des Fürsten Álmos erschienen und hätte ihr zu wissen gegeben, daß böse Geister dem Fürsten Álmos nach dem Leben trachten. Sie, Árpáds Frau, möchte Álmos retten. Die Feen schenken ihr einen Spiegel, einen Ring und einen Gürtel von Zauberkraft: mit deren Hilfe würde sie von den Nornen, die das Garn des Menschenlebens spinnen, erfahren, was für ein Los Álmos zu erwarten habe.

Die dritte Szene spielt in der Höhle der Nornen. Árpáds Frau forscht nach dem Los des Fürsten Álmos. Nun ertönt die furchtbare, geheimnisvolle Wahrsagung:

Álmos sucht eine Heimat. . .
Er wird sie finden, ohne zu suchen,
Er wird für sie sterben, aber nicht in der Schlacht,
Er wird sie finden, um sie zu verlieren,
Er wird sie sehen, um sie nicht zu besitzen,
Er wird sterben, wenn er siegt, wenn er unterliegt,
Schütze ihn, daß das Meerauge ihn nicht erblickt.

Der Schauplatz der 4. Szene ist eine anmutige, hügelige Landschaft. Drunten im Tal glänzt ein Meerauge. Árpáds Gattin eilt zu Álmos, um ihn, der Prophezeiung gemäß, zu warnen. Sie kommt zu spät: schon naht sich Álmos, dem einäugigen Wolf auf der Spur folgend. An der Höhe des Hügels angelangt, erblickt der Fürst die ganze weite Umgebung in feenhafter Beleuchtung, er sieht »Attilas Land«, die Tiefebene, das silberne Band der Theiß. Die Feen schläfern Álmos ein. In diesem Zustand finden ihn einige Weidgesellen, unter diesen sein Sohn Árpád und der Oberpriester. Dieser gibt den ungarischen Kriegern zu wissen, daß dieser Hügel bereits die Grenze der neuen Heimat sei. Die Krieger freuen sich aber zu früh, denn der erste, der den neuen Boden betritt, muß geopfert werden. Dieses Geschick harrt des Fürsten, der auf dem Hügel schlummert. Es gibt nur eine Möglichkeit, ihn zu retten: solang er lebt, darf er die Grenze nicht überschreiten. Man muß ihn glauben machen, er habe die herrliche Landschaft nur im Traum gesehen.

Die erste Szene des *II. Aufzugs* spielt im Zelt des Fürsten Álmos. Die Heerführer wünschen, daß das Heer die Grenze so bald wie möglich überschreite. Der Oberpriester ist gegen den Kampf und rät, erst die Kräfte zu sammeln, sich mit den Brudervölkern zu vereinen, und erst dann gegen Pannonien zu ziehen. Den Heerführern mißfällt die Rede des Oberpriesters. Auch Álmos will den priesterlichen Rat nicht befolgen. Der Oberpriester gibt, indem er sich entfernt, Álmos kund, er würde das gelobte Land niemals betreten dürfen. Diese Worte verwirren Álmos und dann erzählt er sein sonderbares Traumgesicht: während der Jagd hätte ihn ein Wolf weit weggelockt, endlich habe sich ihm der herrliche Anblick von Etzels Land dargeboten. Seine Frau, sein Sohn und seine Schwiegertochter beruhigen Álmos: was er gesehen, konnte nur ein Traum gewesen sein . . . Da bittet der einst abtrünnig gewordene Feldherr Előd um die Erlaubnis einzutreten. Er bittet Álmos, daß entweder er selbst oder sein Sohn das Fürstentum der in Etelköz verbliebenen Ungarn einnehme. Álmos weist den Vorschlag zurück, aber Árpád überredet ihn: er sei zum Kampf

schon zu alt, so solle er die Ungarn in Etelköz führen, — das Fürstentum der landnehmenden Nation möge er ihm, seinem Sohn übergeben. Álmos widerspricht bestürzt, aber Árpád überzeugt ihn mit seinen eigenen Worten: wer keinen Unterschied zwischen Traum und Wirklichkeit machen kann, der gehört nicht mehr an die Spitze des Heeres. Álmos beschließt, sein Fürstenamt im Interesse des Volks seinem Sohn Árpád zu übergeben.

Der Schauplatz der 2. Szene ist das Feld vor dem Zelt des Fürsten Álmos. Álmos verkündet seinen Willen: von heute an ist Árpád der Fürst, ihm huldige das Volk. Heerführer und Krieger sind bestürzt, sie wollen sich nicht mit dem Rücktritt des alten Fürsten abfinden. Da kommt eine Deputation der Sekler, die den Ungarn ein brüderliches Bündnis anbieten. Die Abgesandten bringen auch ein Geschenk mit, das unbesiegbare Schwert Attilas. Álmos überreicht das Schwert seinem Sohn Árpád. Előd schließt sich dem Bündnis gemeinsam mit den Botschaftern der Chasaren an. Árpád zückt das Schwert und schwingt es dreimal der Sonne zu. Die Heerführer erheben Árpád auf den Schild.

Die erste Szene des *III. Aufzugs* spielt wieder im fürstlichen Zelt. Árpád will, um das Leben seines Vaters zu retten, den Feldzug aufschieben. Aber gegen das Schicksal kämpft er vergebens an. Den Himmel verdunkelt eine Schar von Adlern, die Menschen und Tiere unbarmherzig vernichten. Diese Plage haben die Götter gesandt, weil die Ungarn untätig säumen. Solange das Heer nicht aufbricht um die neue Heimat zu erobern, wird das Lager die Adler nicht los. — Jetzt nähert sich, von einer Gruppe Wahrsagerinnen umgeben, die Frau des Fürsten Álmos. Wie die Wahrsagerinnen behaupten, hat ein ungarischer Krieger die Grenze bereits überschritten; wer immer es sei, er muß dem Glauben gemäß dem Kriegsgott geopfert werden. Wer den Namen dieses Kriegers kennt und ihn verheimlicht, begeht eine Sünde. Álmos schwört, vom Betreffenden nichts zu wissen. Die Heerführer folgen seinem Beispiel. Nur Árpád schwört nicht. Er kennt den Namen des Opfers und kann ihn nicht länger verschweigen.

Alle treten vor das Volk (2. Szene). Da kehrt die in die neue Heimat entsandte Gesandtschaft zurück und überreicht das Huldigungsgeschenk Pannoniens: Erde, Wasser und Gras. Árpád bringt von alldem ein Opfer dar. Das Opfer versöhnt die Götter, die verheerenden Adler fliegen fort. Árpád deckt, dem Befehl der Götter gehorchend, sein Geheimnis auf: das Opfer ist Álmos selbst. Álmos ist zum Opfer bereit. Das Volk stimmt eine Trauerweise an, aber Álmos unterbricht das Abschiedslied und wünscht, daß das Volk die neue Heimat freudig begrüße. Das Volk segnet

sein Vaterland mit erhabenem Gesang. Die Krieger reihen sich in Kriegsordnung und marschieren ab.

Der Schauplatz der 3. Szene ist wieder die Landschaft mit dem Meerauge und dem Grenzhügel. Oben lodert ein Scheiterhaufen für das zu verbrennende Opfer. Álmos erkennt den Hügel, von dem aus er als erster die neue Heimat erblickte; jetzt weiß er bereits, daß er nicht geträumt hat und opfert sein Leben glücklich seinem Volk. Er bietet sein Blut der durstigen Erde als ersten Festtrunk an, verabschiedet sich von den Seinigen und steigt mit dem Oberpriester auf den Hügel, den alsbald dichte Wolken verdecken . . .

Die Wolken zerstreuen sich, der Oberpriester kommt vom Hügel herab. Er erzählt, er habe eine himmlische Offenbarung vernommen: »Das war das letzte Menschenopfer«. Das Blut des Fürsten Álmos hat das Vaterland für ewig erlöst. Árpád begibt sich an der Spitze seines Volkes in die gesegnete neue Heimat.

Es ist klar: das komplizierte Textbuch Szigligetis stellte Mosonyi wieder vor eine schwere, stellenweise fast unlösbare Aufgabe. Schon die inneren Proportionen des Librettos sind verfehlt, der Text gewährt der *Diktion* einen viel zu weiten und der *Aktion* einen viel zu engen Raum. Es wimmelt von äußerlichen, attraktiven Elementen (böse Geister, Feentanz, Erhebung auf den Schild usw.), der Hebel der dramatischen Entwicklung ist oft ein Aneinanderreihen, eine *Nebeneinanderstellung* statt einer *Gegenüberstellung*. Auch die Bearbeitung des Grundkonfliktes ist nicht ganz ungezwungen. Sonderbarerweise ließ sich Mosonyi durch die Schwächen des Textbuches auch diesmal nicht verdrießen: von der umständlich-kleinlichen Haarspalterei wurde seine Aufmerksamkeit durch die *Ideenwelt* des Dramas abgelenkt. Schon in einem früheren seiner Werke war es erkenntlich, in wie hohem Maße Mosonyi als »musikalischer Staatsgründer« das Thema der Landnahme für sein eigen betrachtete. Szigligetis Textbuch enthält aber noch ein Moment, das der Aufmerksamkeit Mosonyis unmöglich entgehen konnte: der Grundgedanke des Librettos ist der Wagnersche Gedanke der *Erlösung*. Die ergreifende Begegnung des Ur-Ungarischen und des Neu-Europäischen glich für Mosonyi sämtliche dramaturgische Schwächen des Textbuches aus. (Nebenbei sei bemerkt, daß im Libretto noch zahlreiche Motive vorkommen, die auch Wagner gern verwendete: Kampf zwischen irdischen und überirdischen Wesen, wohltätiger Geist in der Gestalt einer Taube, Traumgeschichte, göttliches Verhängnis, unbesiegbares Schwert . . .)

In der Musik der Oper »Álmos« ist vom theoretischen Purismus »Schön Lenchens« keine Spur mehr vorhanden. Als wäre bei der Wieder-

belegung dieser ganzen Welt von bösen Geistern, Feen und Nornen das frühere deutsch-romantische Wesen des Komponisten auferstanden. Aber das scheint nur auf den ersten Blick so: in Wahrheit stammt das alles aus sehr bewußter Kompositionsüberlegung; der ungarische Charakter der Musik, die das landnehmende Volk malt, übt nämlich nachher eine umso größere Wirkung aus. Dieser ungarische Charakter der Musik vertiefte und klärte sich seit der Vörösmarty-Oper, sein Schatz an Tschardasch- und volkstümlichen Liedweisen wurde zu einem einheitlichen Opernstil, der eine persönliche Note trägt. Die Oper »Álmos« ist auch bezüglich der Formen reifer als die frühere. Zwar finden sich hier noch Hinweise auf geschlossene Formen, diese bedeuten aber meistens nur eine Formalität; geschlossenen Arien und Ensembles begegnen wir selten, an ihre Stelle trat die zeitgemäßere *Großszene*. Darin u. a. ist die Wirkung Wagners zu erkennen, wie auch in der Harmonienwelt der Oper, in ihren Modulationen und in ihrer Instrumentation, der Anwendung der Leitmotivtechnik und in der Verbreitung der Deklamation. Bereits in »Schön Lenchen« fielen bestimmte, öfters erscheinende »Erinnerungsthemen« auf, - im »Álmos« geht Mosonyi einen Schritt weiter und gebraucht kürzere Leitmotive wie u. a. das Motiv der bösen Geister, das Opfermotiv, das Motiv der ungarischen Krieger, und das interessanteste von allen ist das Motiv des ungarischen Heldentums. Dieses letztere – das Motiv eines Kuruzensignals aus dem Rákóczi-Marsch — ertönt jedesmal, wenn der Abmarsch in die neue Heimat erwähnt wird. Ein anderer kühner Versuch Mosonyis bezweckt, einen deklamativen Stil auszugestalten. Er trachtet danach, in ergreifenden Ariosos und Rezitativen einen Sprechgesang zu schaffen, der dem natürlichen Rhythmus der ungarischen Sprache entspricht. Auffällig ist auch die große Rolle des Chors. Er ist fast überall anwesend, aber nicht als Statisterie und nicht nur deshalb, um den Glanz einer Szene zu heben: er nimmt vielmehr einen tätigen Anteil an den dramatischen Handlungen. Der Chor tritt auch Árpád gegenüber auf, dieser Zusammenstoß besiegelt das Schicksal des Fürsten Álmos. Und in den zwei letzten Aufzügen erfüllt der Chor der Ungarn eine wichtige musikdramaturgische Rolle: die Großszenen werden durch einzelne wiederkehrende Chormotive zusammengefaßt.

Hätte Mosonyi das Textbuch mit schärferer Kritik beurteilt, so hätte er am I. Aufzug bestimmt so manches geändert. Denn die Wirkung der Oper wird durch den Umstand, daß die eigentliche Handlung erst im letzten Viertel des Aufzuges beginnt, beträchtlich geschmälert; die ersten drei Szenen vergehen mit einer attraktiven, aber langwierigen Darstellung der Vorgeschichte. Dem Komponisten entging auch ein anderer

grundlegender dramaturgischer Mangel des Textbuches: im Stück kommen überhaupt keine *bösen Menschen*, nur gute, edle Gestalten und Helden vor. Die feindlichen Kräfte sind einzig und allein vertreten durch die bösen Geister und ihrer überirdischen Kraft widersetzt sich der Sterbliche vergebens. Es ist zweifellos, daß das alles die Kraft des Konfliktes vermindert. Und trotzdem, wenn wir die äußerlichen Elemente vom Libretto loslösen, so stellt es sich heraus, daß immer noch drei wirkliche Gefühlskomplexe vorhanden sind, auf die Mosonyi getrost bauen durfte. Der erste ist die kindliche Liebe Árpáds, seine fast übermenschliche Bemühung, das Leben seines Vaters zu retten. Das zweite reale Gefühl ist die Ungeduld des Volkes, das sich nach der neuen Heimat sehnt. Den Widerspruch zwischen Árpád und dem Volk kann nur eine Kraft auflösen: die der *Erlösung*, die des Opfers von Álmos. Wenn Szigligeti die schleppende Einleitung weggelassen und die dramatische Handlung auf diese drei Motive konzentriert aufgebaut hätte, so wäre die Vertonung des Textbuches für Mosonyi bestimmt eine dankbarere Aufgabe gewesen. Die am besten gelungenen Stellen der Oper (das mit einem Chor begleitete Arioso des Fürsten Álmos, in dem er seine neue Heimat erkennt; das Rettungsgelöbnis Árpáds, seiner Frau, des Oberpriesters und der Jäger;der Kriegsmarsch des II. Aufzugs; die Traumerzählung von Álmos; das Duett Álmos—Árpád; das Quartett; die Szene des Wortswechsels und das vollständige Schlußbild des III. Aufzugs) knüpfen alle an die Darstellung dieser drei Gefühlskomplexe an.

Das Finale des III. Aufzugs ist die schönste, erhabenste Szene des Werkes. Wie sich die tiefe *menschliche* Geschichte immer mehr aus dem gekünstelten mythischen Rahmen befreit, so wird auch die Atmosphäre der Musik immer glühender. Als ob diese Schlußszene die Tragik des biblischen Moses heraufbeschwörte: der Führer, der sein Volk nach zahllosen Leiden bis an die Grenze der neuen Heimat geführt hat, diese große, einsame Seele, der es zuteil wurde, das neue Vaterland aus der Ferne zu erblicken, das Vaterland, dessen Boden sein Fuß nie wird betreten dürfen, bereitet sich zum Tod vor. Er duldet kein Klagelied, er wünscht einen Freudengesang. Der Opfermarsch erklingt, alle gehen, — das Volk dem Land des Lebens zu, Álmos ins Reich des Todes. Und als er seinen Körper und sein Blut als ewigen Erlös der Erde anbietet, wird seine Gestalt erhöht und erhaben. Die Zuhörerschaft muß empfinden, daß dies keine tragische Erfüllung ist, daß hier das Leben über den Tod siegt . . . Der Schluß ist erschütternd: sobald der Leib von Álmos vergangen ist, erklingt die zum Kampf rufende Rákóczi-Weise (siehe unsere zweite Facsimile-Beilage im Anhang) und den Kriegsmarsch,

der sich aus diesem entwickelt, krönt ein Motiv eines oft zitierten, als zweite ungarische Nationalhymne zu betrachtenden Liedes, des »Aufrufs« (Szózat): »Wie immer auch dein Los bestellt, mußt leben, sterben *hier*.« Da spricht der *Dichter*, der seine ganze Nation umarmen möchte. Wie tragisch, daß diese liebevoll ausgestreckten Arme endlich verzagt herabfallen mußten! Dieses große patriotische Geständnis blieb zeit seines Lebens unausgesprochen und unvorgetragen.

Um der historischen Wahrheit getreu zu sein, müssen wir feststellen, daß Mosonyi die Uraufführung seines Werkes lange Zeit hindurch selbst verhinderte. Seinen Standpunkt widerspiegelt die sonderbare Erklärung, die er im Mai 1863 in der Presse veröffentlichte: »*Bevor ich noch die Partitur meiner zweiten Oper »Álmos« beendet hätte, bekam ich vom Theater eine Nachricht, was für Kulissen und Kostüme für das Stück benötigt werden. Bei dieser Gelegenheit bat ich die Direktion, für meine Oper so lange kein Geld auszugeben, bis ich mit der Partitur nicht fertig werde. — Ende Oktober vorigen Jahres wurde ich, nachdem ich mein Werk beendet hatte, mündlich wieder aufgefordert, mein Werk bei der Direktion einzureichen, weil dessen Uraufführung — bereits als sicher — beschlossen wurde. Ich verweigerte das Einreichen und zwar aus dem einzigen Grunde, weil ich fand, daß das Niveau der Sänger des Theaters in keinem Verhältnis zur kostspieligen Ausstattung steht. — Der Librettist, Herr E. Szigligeti, stellte die Handlungen des erhabenen Themas auf die breitesten Grundlagen und die Wirkung der Szenen ist nicht so sehr auf die Bravourarien der Solisten als viel eher auf die des Ensembles berechnet. Mit einzelnen Hauptdarstellern könnte ich mich noch begnügen, aber keineswegs mit den Männer- und Frauenchören. — Der Text der Oper kann mit einem Chor, der aus insgesamt 1 1/2 Tenoristen besteht, nicht würdig dargestellt werden. Hier ist es nötig, daß — getreu der Handlung — jede einzelne Person über eine kräftige Männerstimme verfügt . . . Nachdem das Wesentliche der Opernvorstellung, d. h. das Ensemble und die schwungvollen Chöre . . . vernachlässigt sind, habe ich beschlossen, von der Einreichung meiner Oper Abstand zu nehmen, bis diese empfindlichen Mängel nicht aufgehoben werden.*«[20]

Als diese Erklärung erschien, war das Verhältnis Mosonyis und des Nationaltheaters ernstlich verstimmt. Die Direktion nahm es Mosonyi übel, daß er, der in den Spalten der »Zenészeti Lapok« (»Blätter für Musik«) so leidenschaftlich für die zeitgemäße Oper und besonders für Wagner eingetreten war, die Zustände des Theaters ziemlich scharf kritisierte. Diese Diskussion nahm später bedauerlicherweise einen

[20] Ebd.

persönlichen Charakter an und vergiftete auch die Freundschaft zwischen Mosonyi und Erkel. Die Pester Uraufführung des »Álmos« wurde für Jahre von der Tagesordnung abgesetzt.

Sensationell wirkte im August 1863 die Nachricht, die Wiener Hofoper habe den Plan gefaßt, die zweite ungarische Oper Mosonyis aufzuführen. Wie es sich herausstellte, stammte die Idee vom Mitglied der Wiener Oper Ludwig Bignio, der früher in Pest tätig gewesen war und der 1861—1862 einen bedeutenden Erfolg in der Rolle Peterdis der Oper »Schön Lenchen« hatte. Wieder taucht vor Mosonyi die Möglichkeit eines Erfolges im Ausland auf, aber dieser lockt ihn nicht mehr. Er meint: »*Es ist unmöglich, die echt ungarische Gesangsmusik, die auf einen ungarischen Text geschrieben wurde, in einer anderen Sprache zu verwenden, ohne daß sich die Stimmformen verwischen würden.*«[21] Er lehnt das Angebot der Wiener Hofoper höflich ab, denn »*das Vorrecht gebührt dem Nationaltheater und zwar erstens, weil mich das Nationaltheater um die Oper schon gebeten hat, von deren Einreichung mich nur der Umstand zurückhält, daß die Qualität der musikalischen Kräfte des Theaters derzeit noch einzureichend ist, und zweitens, weil ich bei der Komposition meines Werkes durchaus nicht daran dachte, daß dieses einmal auch in einer anderen Sprache aufgeführt werden könnte.*«[22] Diese enttäuschte, resignierte Folgerung, deren Ton Mosonyi von nun an bis ans Ende seiner Komponistenlaufbahn begleitete, ist in seiner folgenden Erklärung zusammengefaßt: »*Ich füge mich also in mein Schicksal und warte, — gleichviel, ob ich die Aufführung meines Werkes je erlebe oder nicht.*«[23]

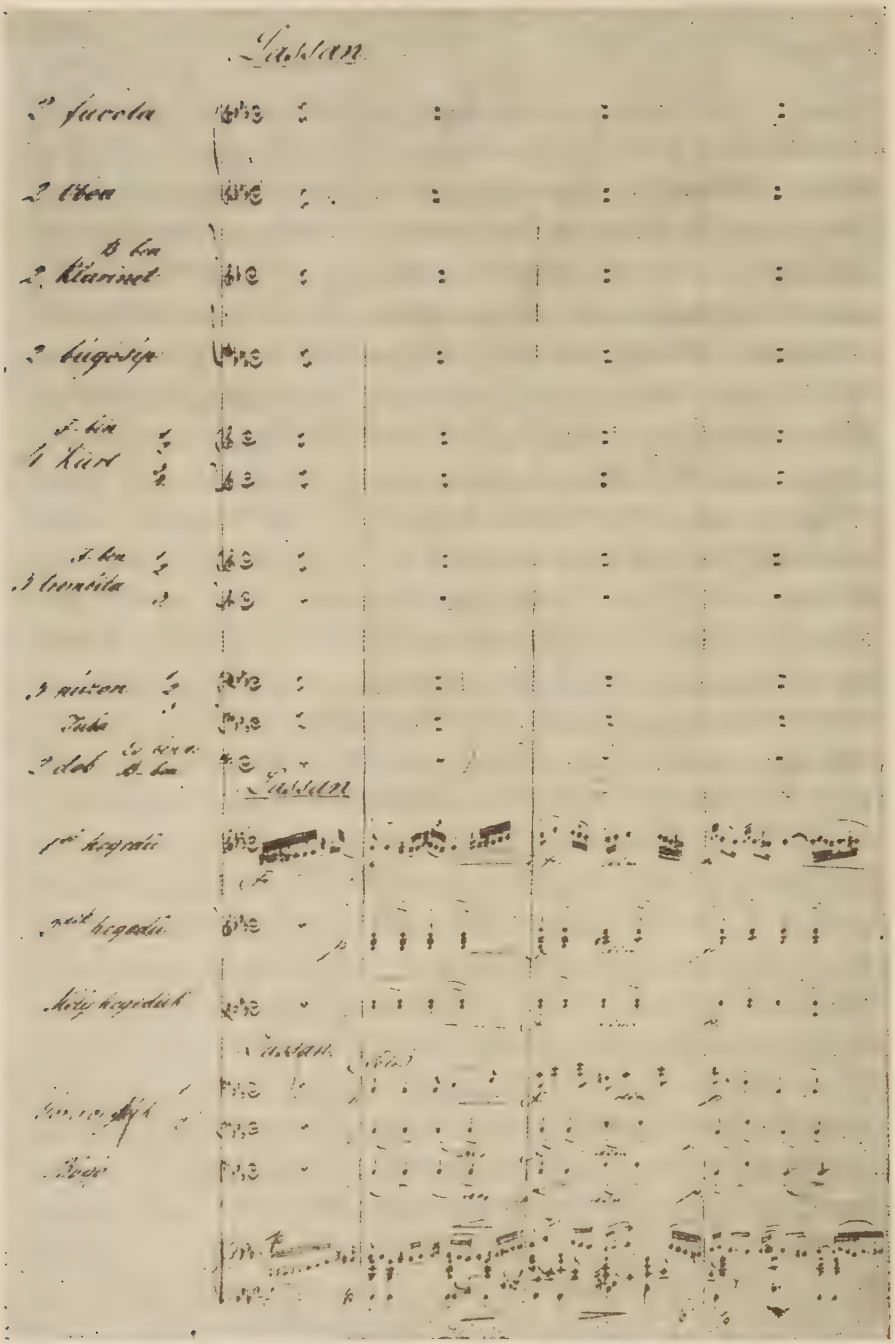
Anfang Dezember 1866 erfolgte im Nationaltheater die erste vollständige Wagner-Vorstellung, die ungarische Erstaufführung des »Lohengrin«. Die Vorstellung, auf die man schon lange gedrungen hatte, brachte einen glänzenden Erfolg; dieser Umstand überzeugte offenbar auch Mosonyi vom entwickelten Niveau der Theaterkräfte. Darauf läßt die Tatsache schließen, daß Mosonyi drei Wochen später die Partitur seines »Álmos« bei der Direktion des Nationaltheaters einreichte. Aber er mußte einsehen, daß er sich verspätet hatte. Obwohl er sich inzwischen mit Erkel versöhnt und die Direktion sein Stück sogleich angenommen hatte, — die Uraufführung konnte er nicht mehr erleben. Dabei bereitete sich das Theater auf die Vorstellung vor und zwar öfter als einmal: von 1867 bis 1870, bis zum Tode Mosonyis, erschienen von Zeit zu Zeit immer wieder Zeitungsnotizen, laut derer das Stück einstudiert werde oder

[21] Offener Brief Mihály Mosonyis an Lajos Bignio (im Interesse seiner Oper »Álmos«). Zenészeti Lapok III. Nr. 49. (3. Sept. 1863, S. 391.).
[22] Ebd.
[23] Ebd.

wenigstens, daß es geplant sei, die Oper ins Repertoire aufzunehmen. Vergebens, die Aufführung wurde jedesmal durch ein »wichtigeres« Ereignis in den Hintergrund gedrängt. Auch nach dem Tode des Komponisten kam die Aufführung des »Álmos« noch mehrere Male in Frage; laut einer Zeitungsnotiz von 1871 sollte das Stück Hans Richter dirigieren. 1875 wurde der in Pest lebende berühmte deutsche Komponist Robert Volkmann aufgefordert, sein Urteil über Mosonyis Werk abzugeben[24] und es tauchte der Gedanke auf, für die Premiere ein Vorspiel von Liszt verfassen zu lassen. Der Plan der Aufführung wurde aber nicht verwirklicht. 1882 brachte Liszt Mosonyis Werk wieder zur Sprache, auch diesmal erfolglos . . . Und als das Opernhaus 1934, also vierundsechzig Jahre nach dem Tod des Komponisten, »Álmos« endlich (mit unzähligen, nicht immer glücklichen Abkürzungen) auf die Bühne brachte, da war es bereits offensichtlich, daß sich die Uraufführung in nicht mehr gutzumachender Weise verspätet hatte. Der überwiegende Teil der ungarischen Musiker kämpfte bereits für andere Ideale, und der Glanz der neuen Ideale ließ diese romantisch-nationale Oper verblassen, die so als eine »Neuigkeit« des 20. Jahrhunderts, aber zwei Jahrzehnte nach der »Herzog Blaubarts Burg« wie ein urzeitlicher Fund, der »anachronistische Überrest« einer unbekannten »vorgeschichtlichen« Zeit wirkte.

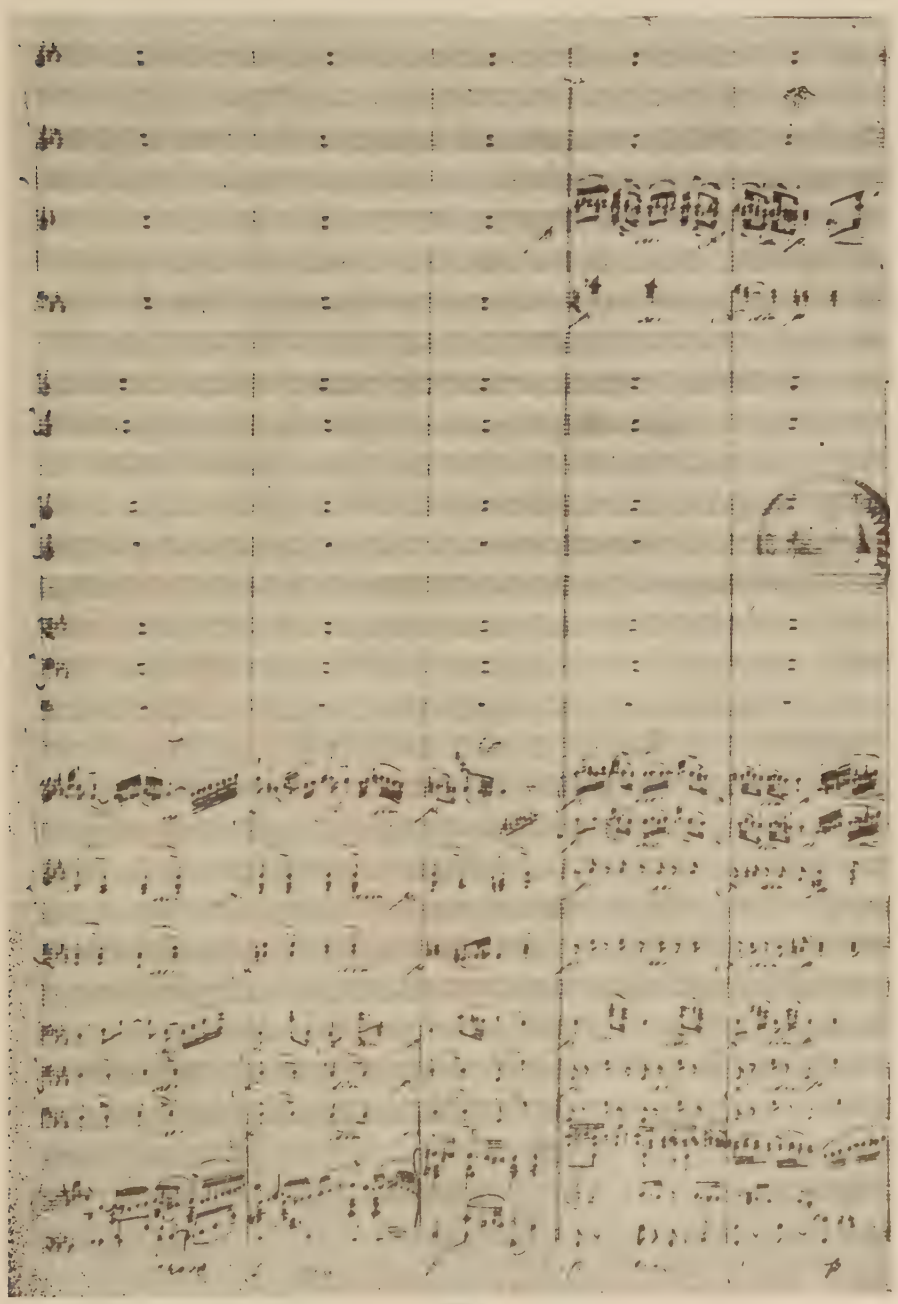
Seit dieser allzu späten — in jedem Sinne verspäteten — Uraufführung verging aber bereits fast ein Menschenalter. Und es verstrich die Zeit, in der die Ästheten unter den Anhängern Bartóks und Kodálys, um der Musik ihrer eigenen Zeit Anerkennung zu sichern, im Kampf mit dem konservativen Vorurteil gewissen romantischen Musikrichtungen, so auch der ungarischen nationalen Romantik gegenüber sozusagen notgedrungen einen negativen Standpunkt einnahmen. Die historische Perspektive ermöglicht eine gerechtere Beurteilung und entdeckt oft Zusammenhänge und eine Kontinuität zwischen Perioden, die die unmittelbaren Zeitgenossen als widerspruchsvoll empfanden. Wenn wir also in das vergangene Jahrhundert zurückblicken, um auch dort nach den geistigen Vorfahren Bartóks und Kodálys zu forschen, so dürfen wir auch diesen außerordentlich bewußten und zielstrebigen ungarischen Musiker, der zwar als Schöpfer im Weltmaßstab nicht zu den Größten gehörte, aber durch seine Anregungen in mancher Beziehung das Jahrhundert Bartóks und Kodálys vorbereitete, den Komponisten Mihály Mosonyi nicht vergessen.

[24] S. Várnai, P.: *Adalékok a XIX. századi magyar operajátszás történetéhez* (»Angaben zur Geschichte der ungarischen Opernvorstellung im 19. Jahrhundert«) Zenetud. Tanulmányok (»Musikwissenschaftliche Studien«) IX., 1961, S. 216—221.

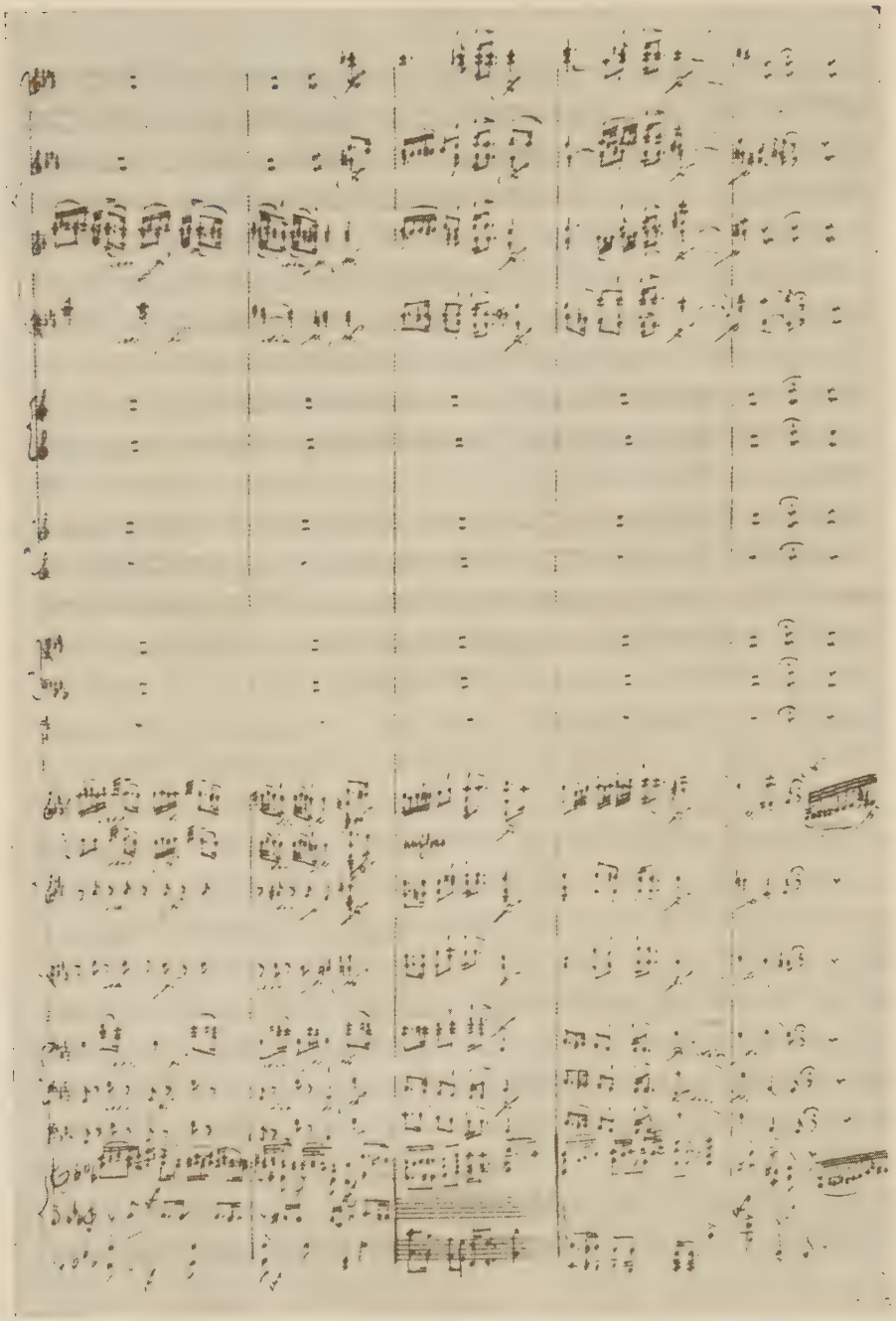


Das Vorspiel der Oper »Szép Ilonka« (»Schön Lenchen«) von Mosonyi in der Handschrift des Komponisten mit den Abkürzungen Ferenc Erkels. Der hinzugefügte Klavierauszug stammt aus dem 20. Jahrhundert von unbekannter und unberufener Hand.

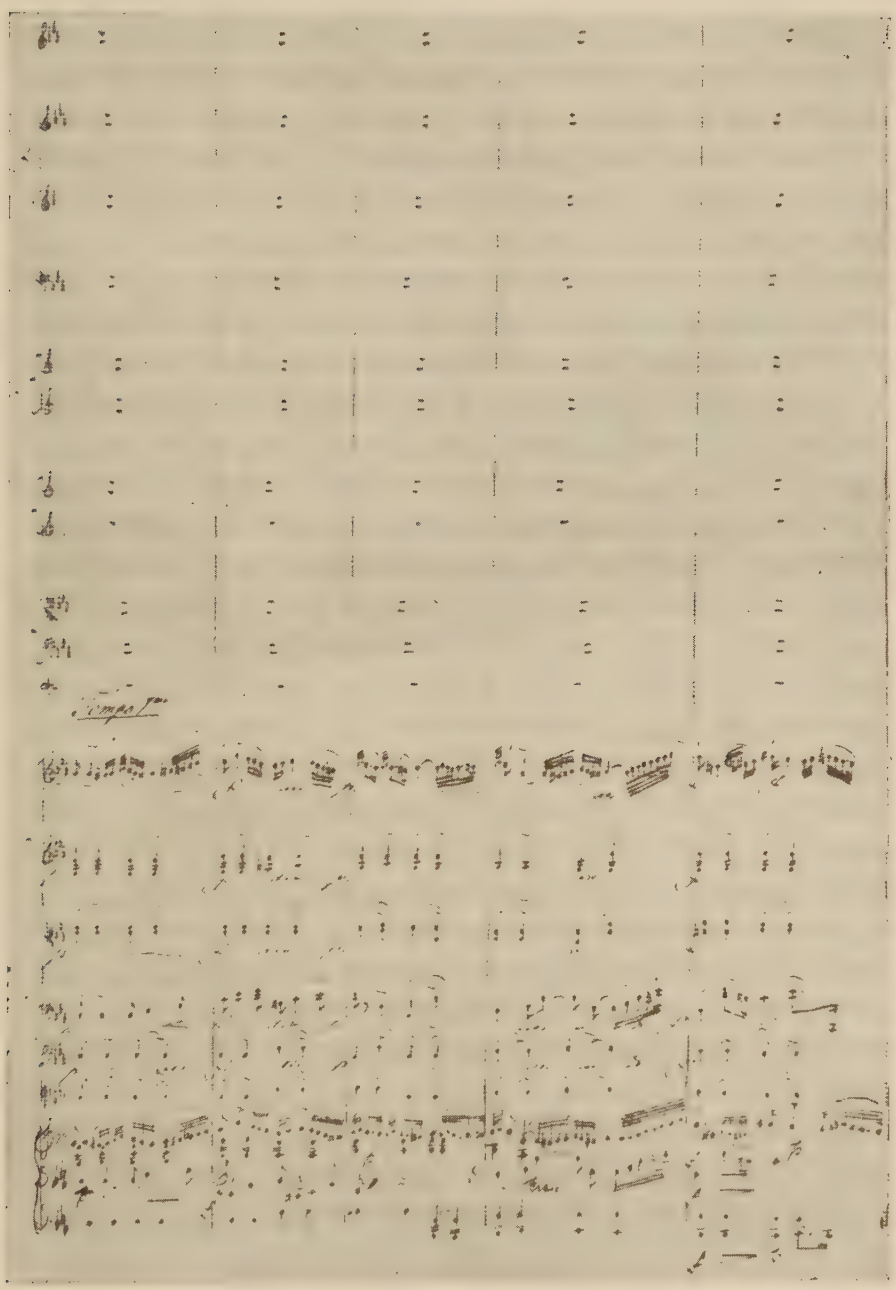
(1)



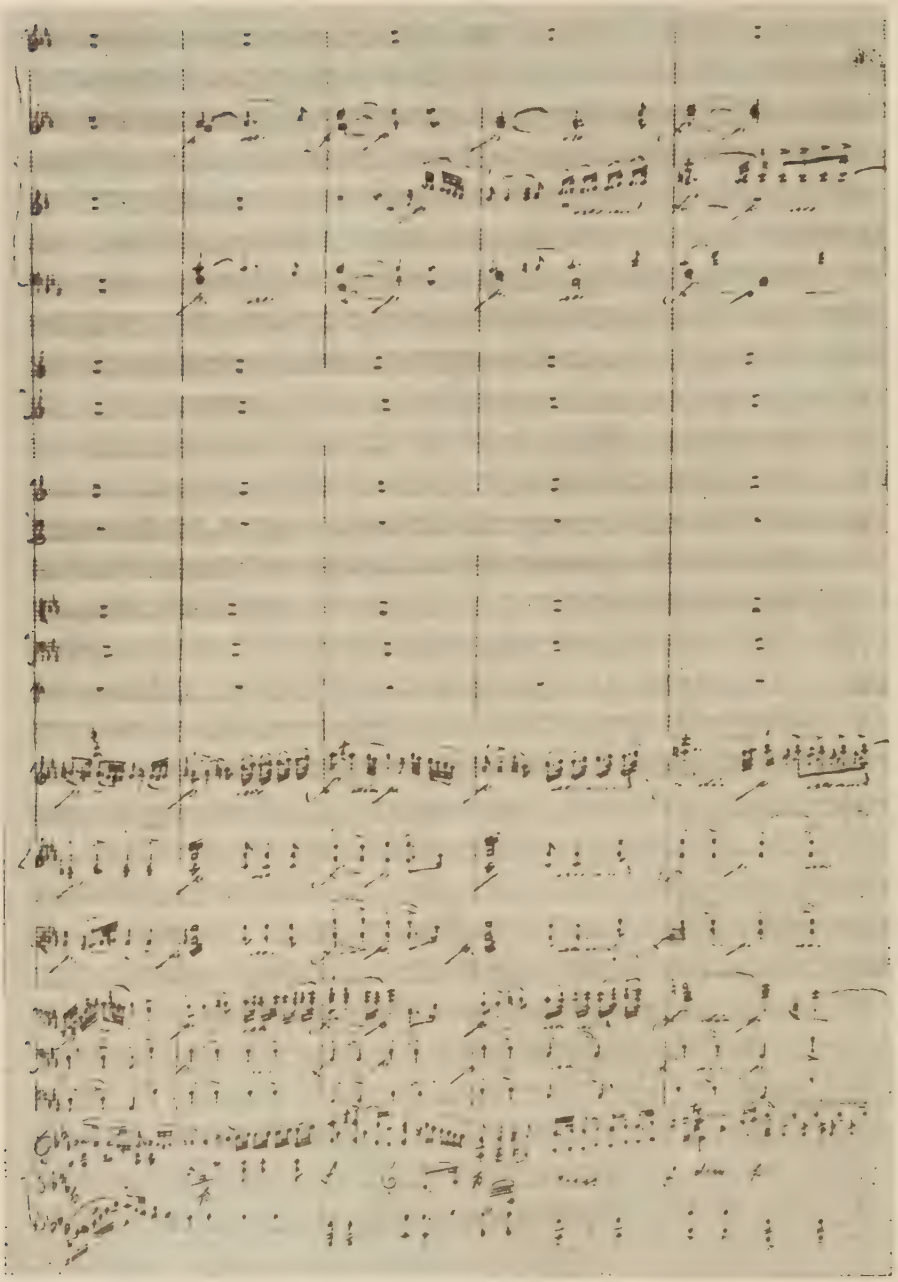
(2)



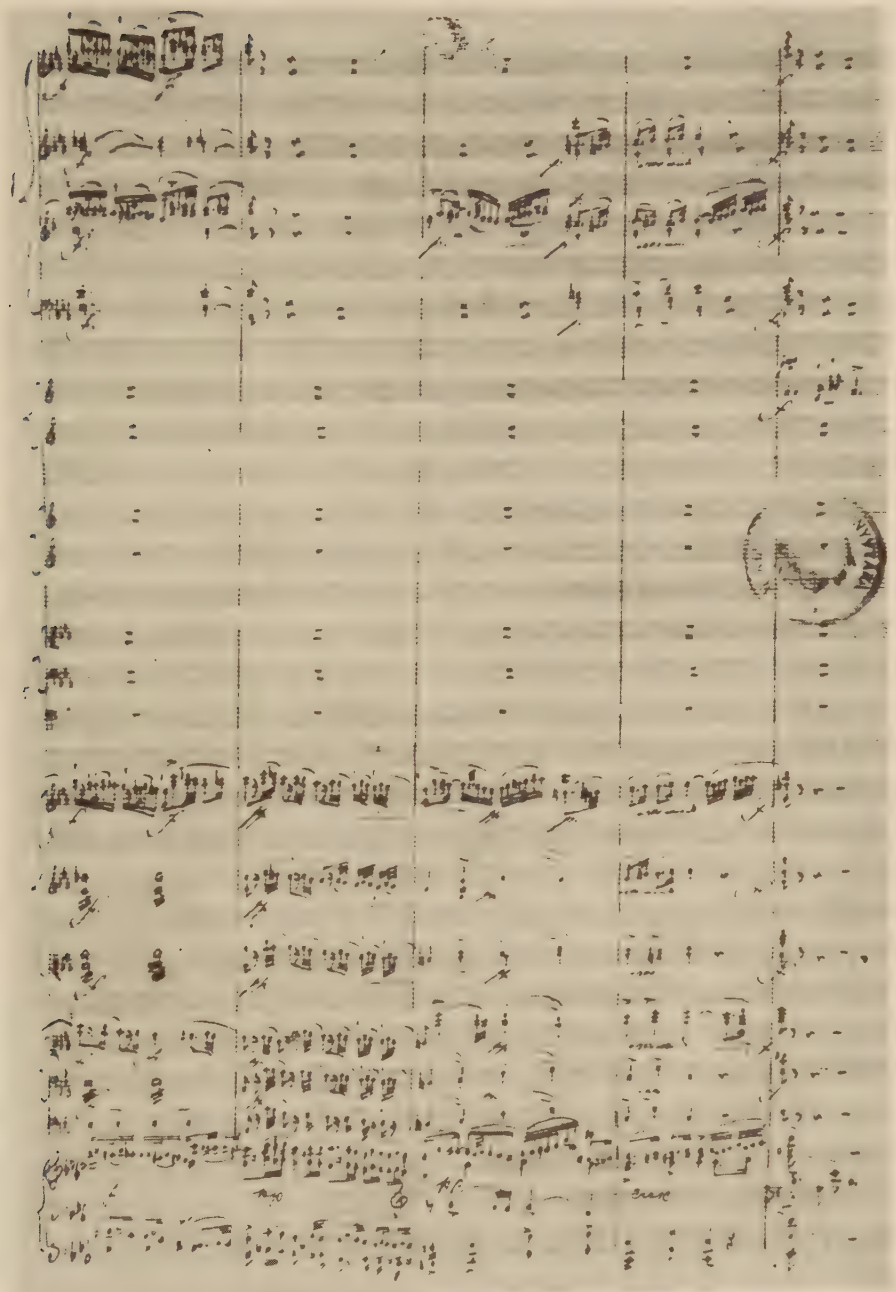
(3)



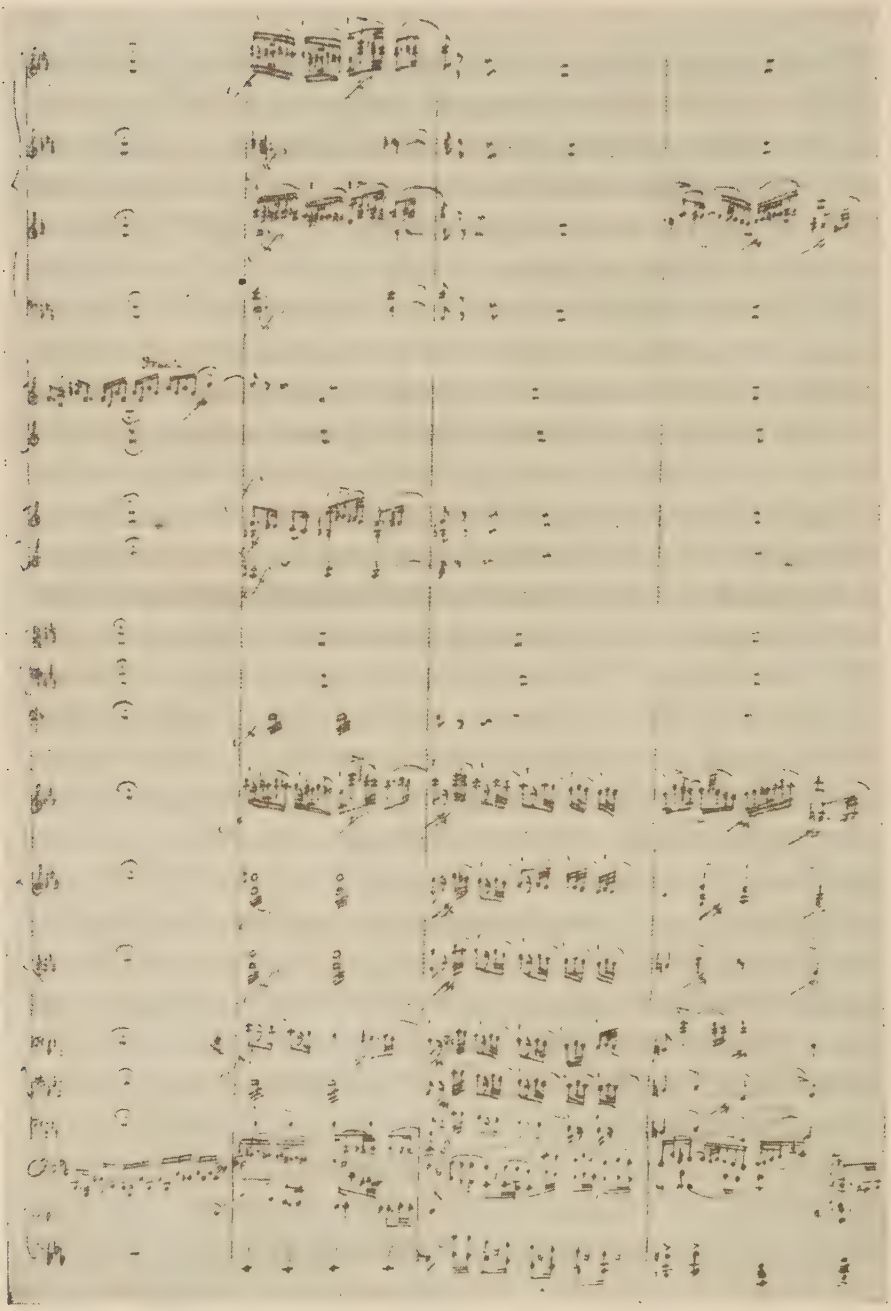
(4)



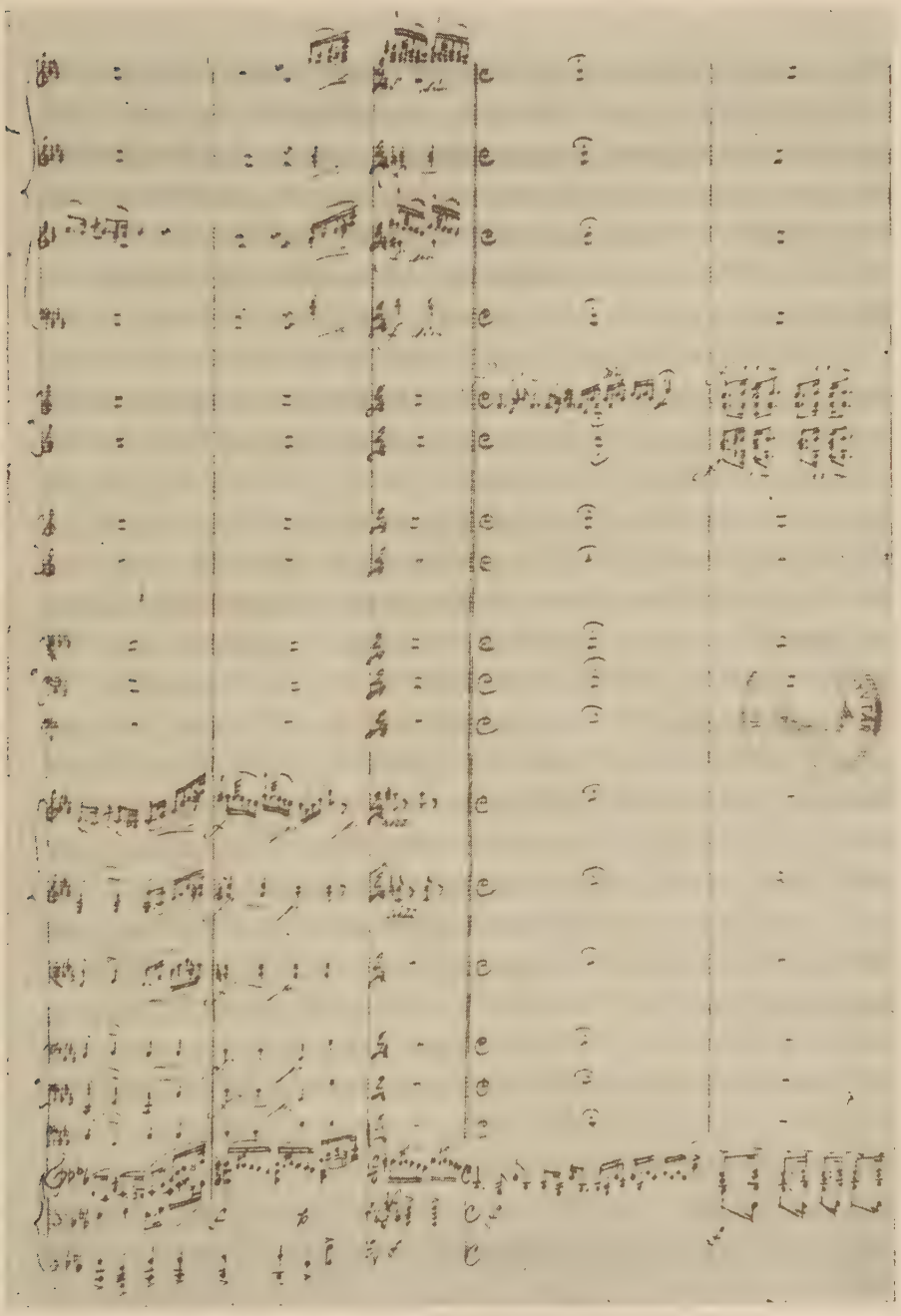
(5)



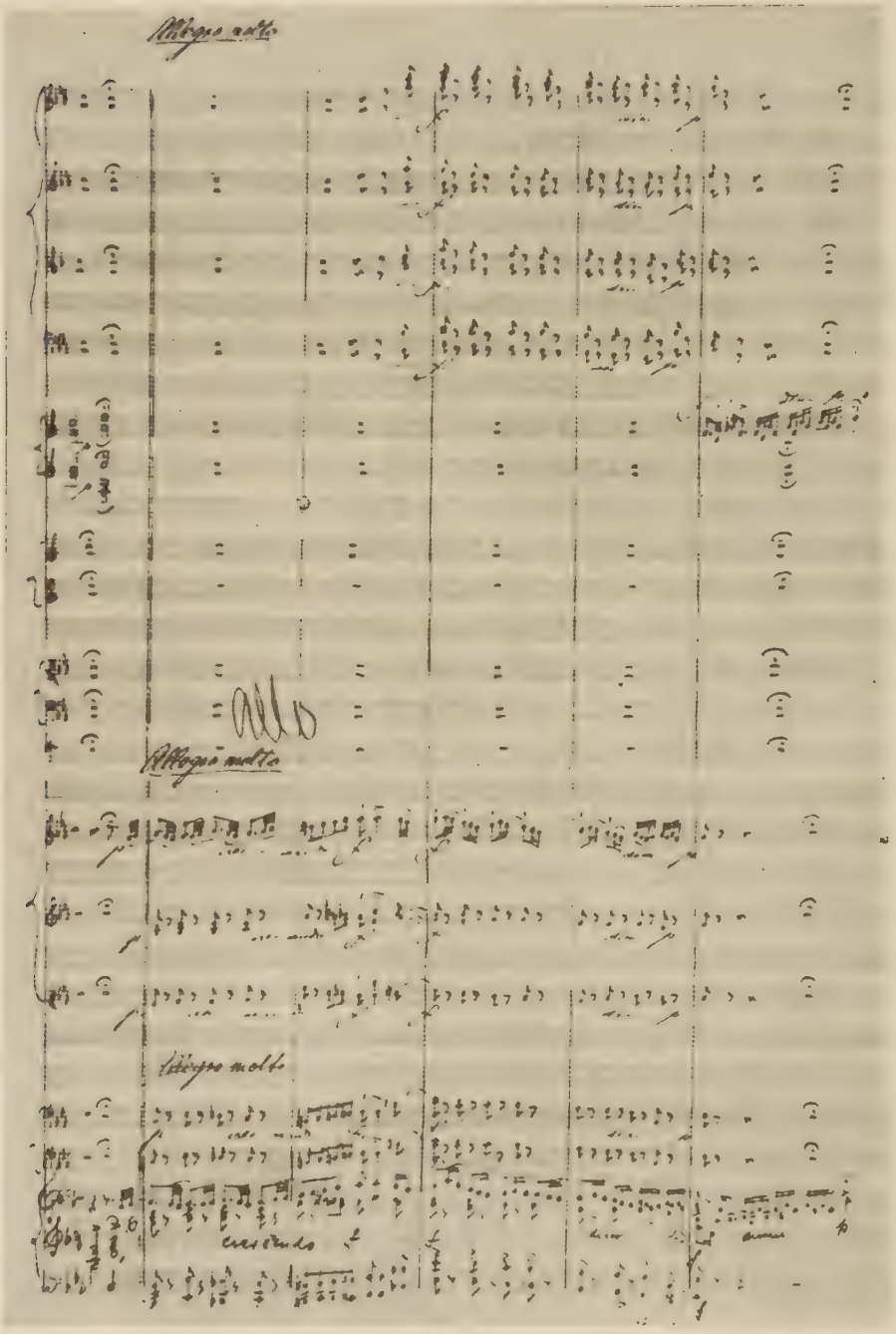
(6)



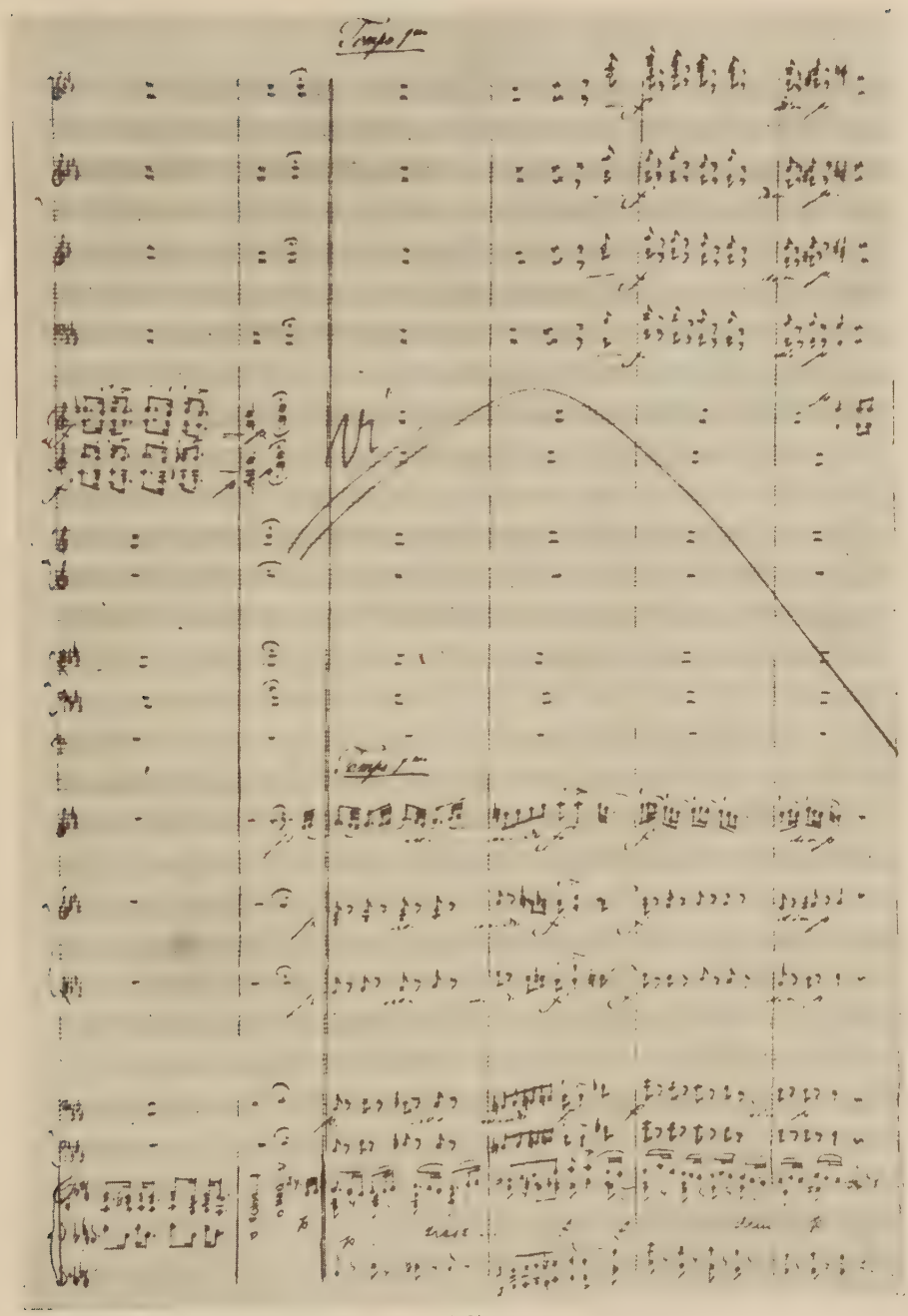
(7)



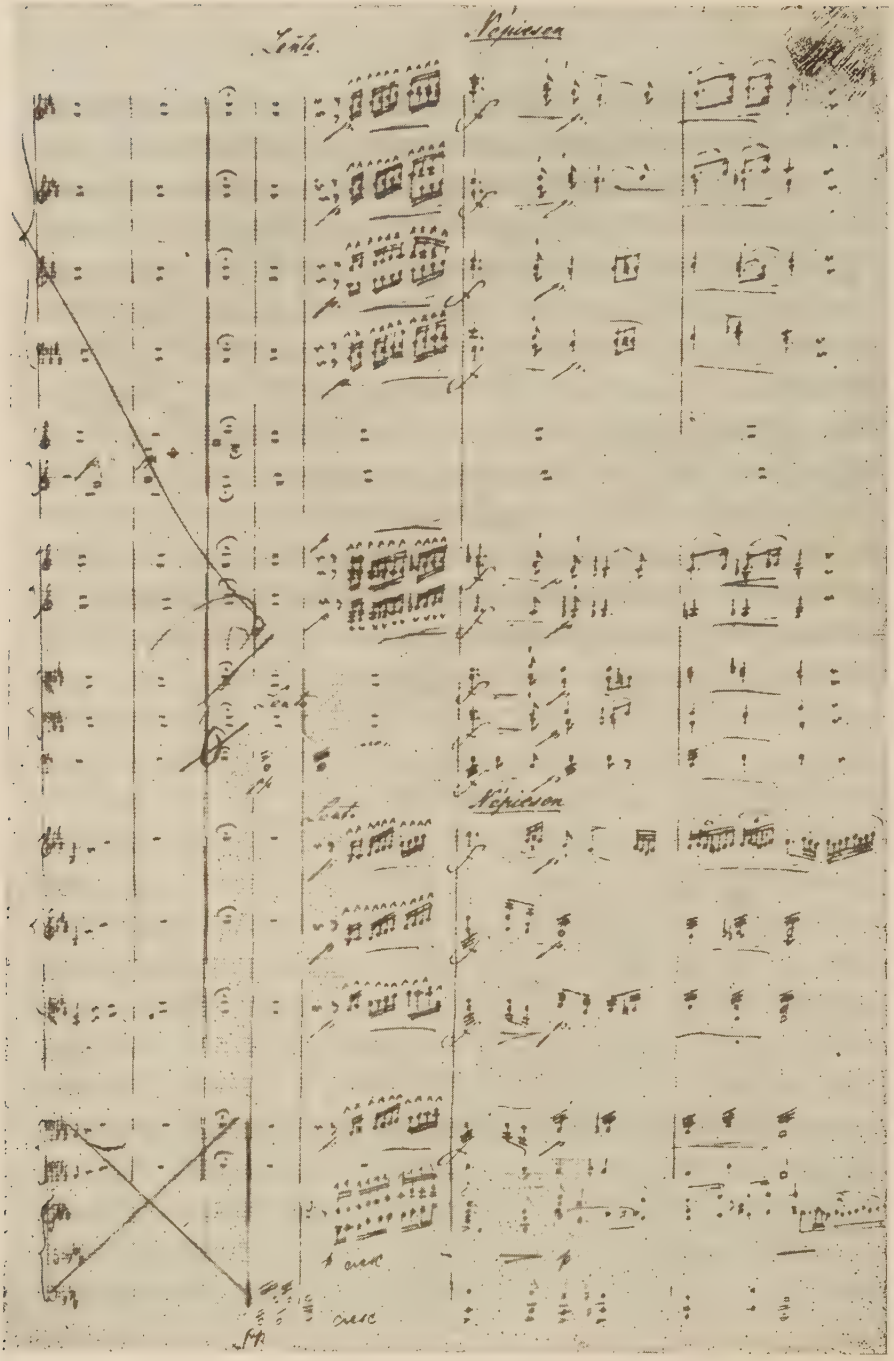
(8)



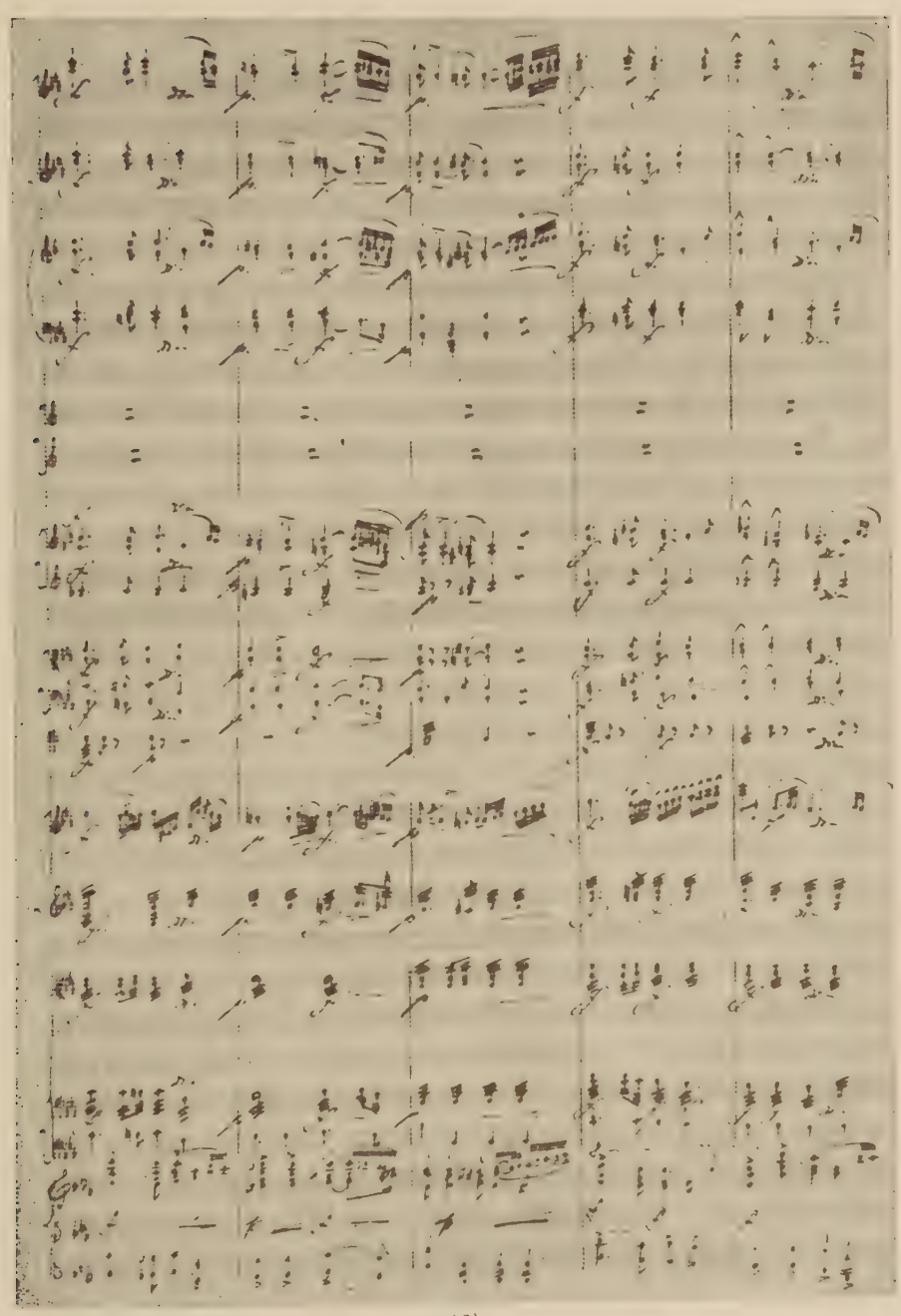
(9)



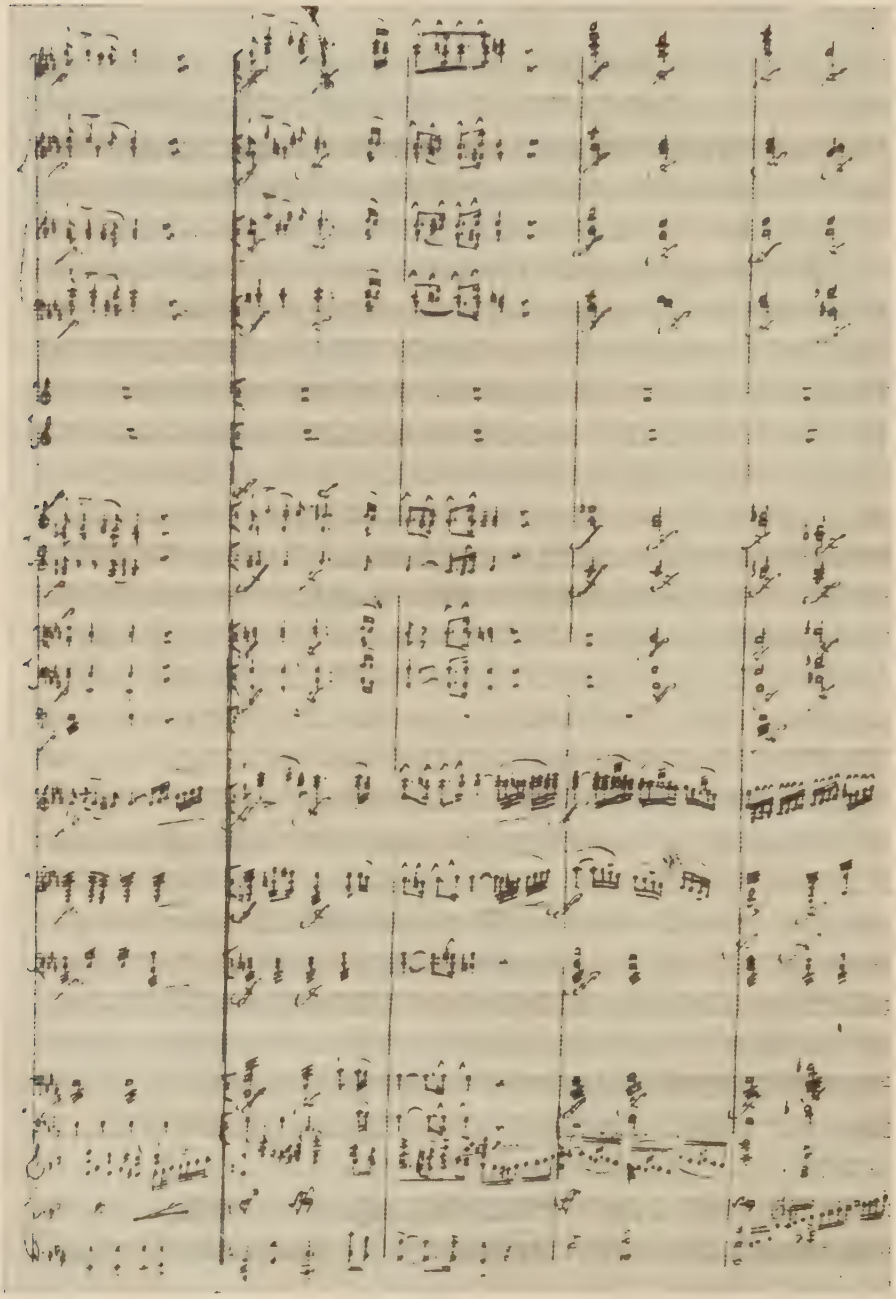
(10)



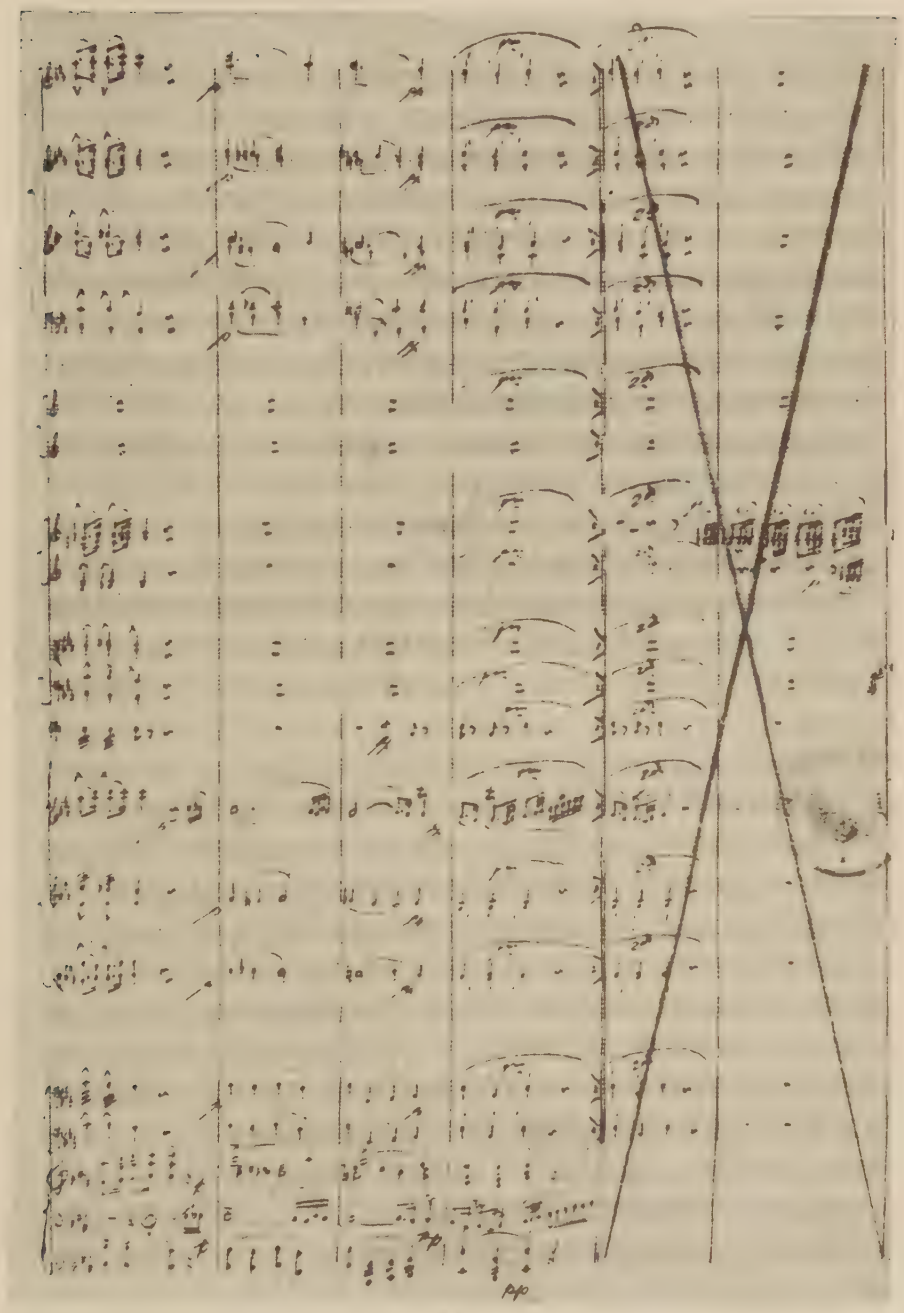
(11)



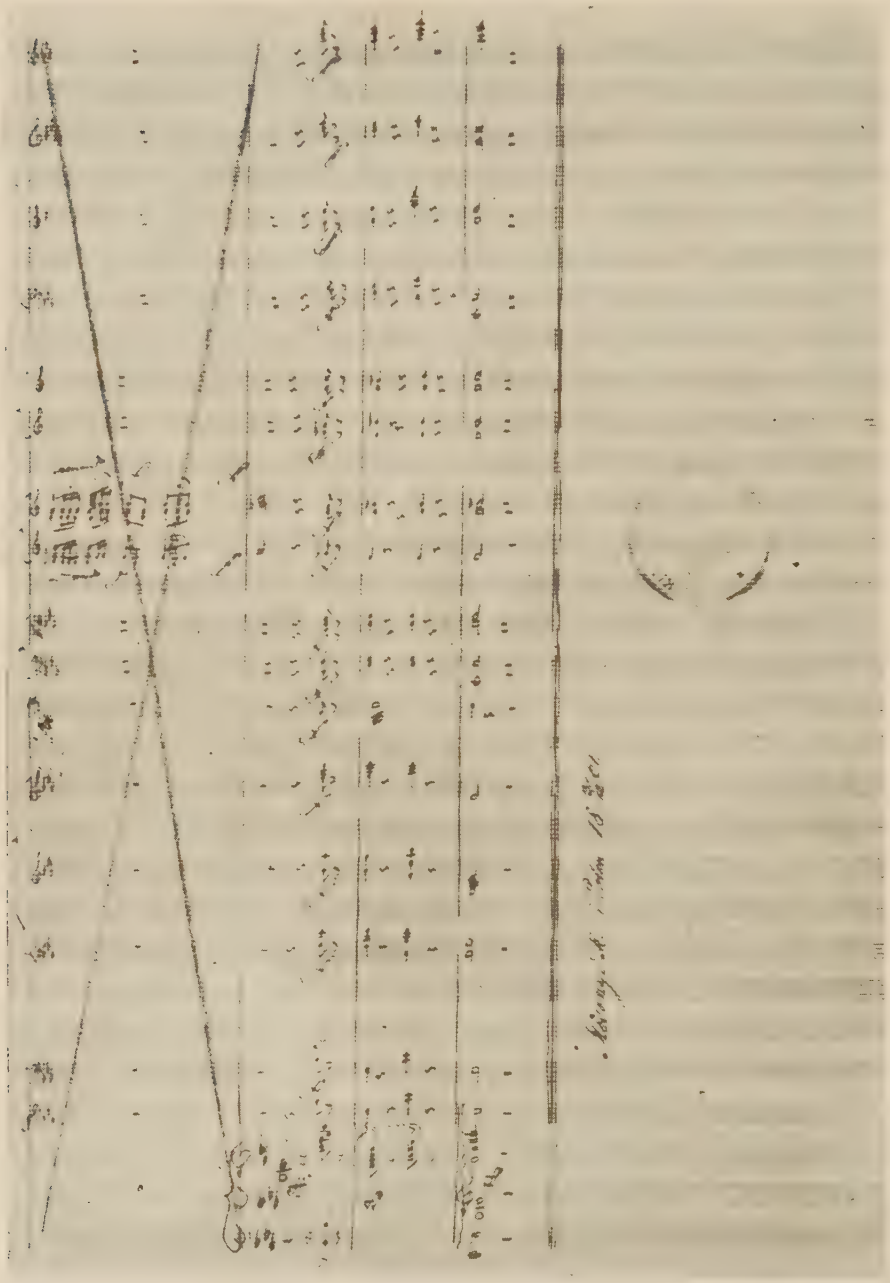
(12)



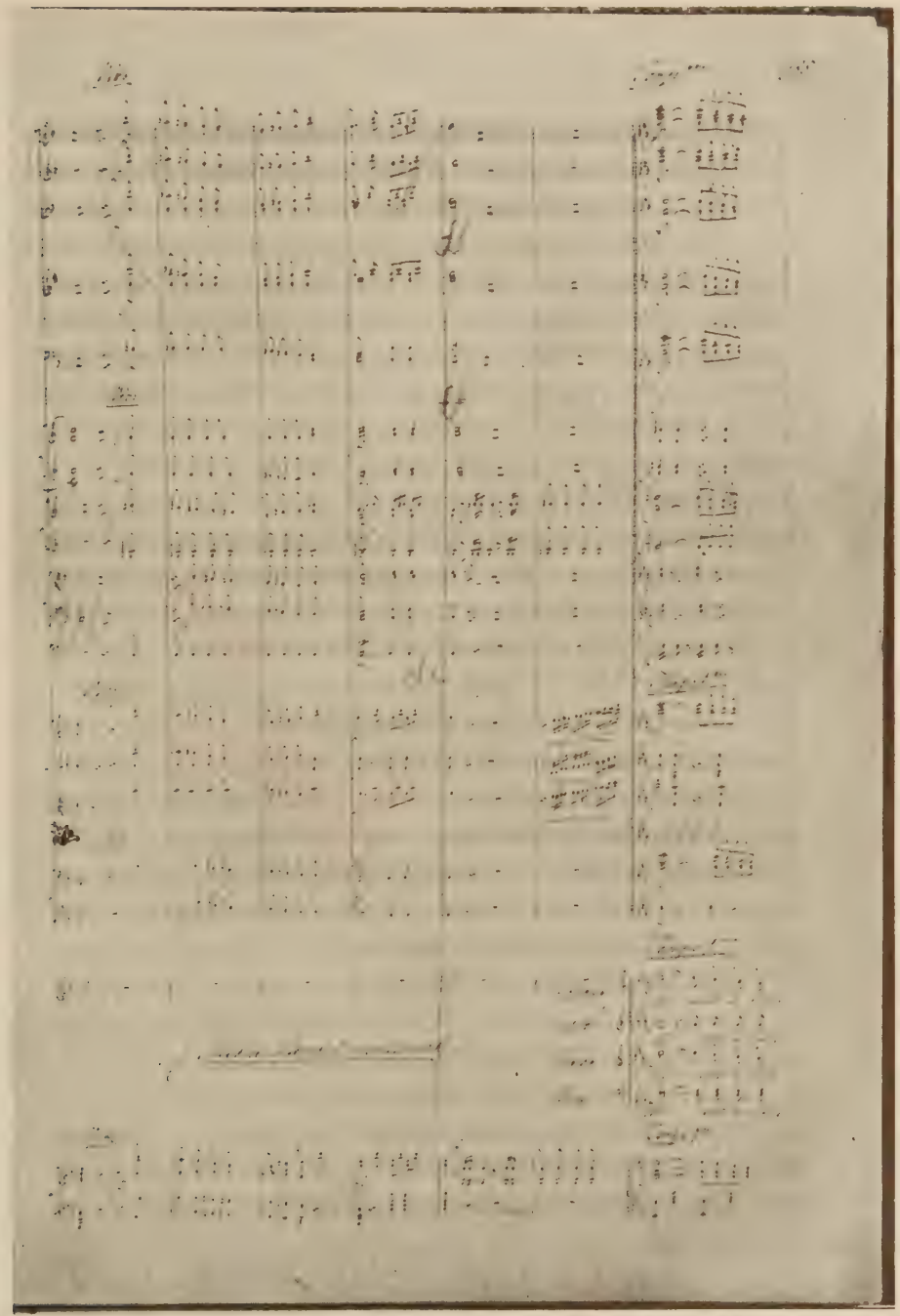
(13)



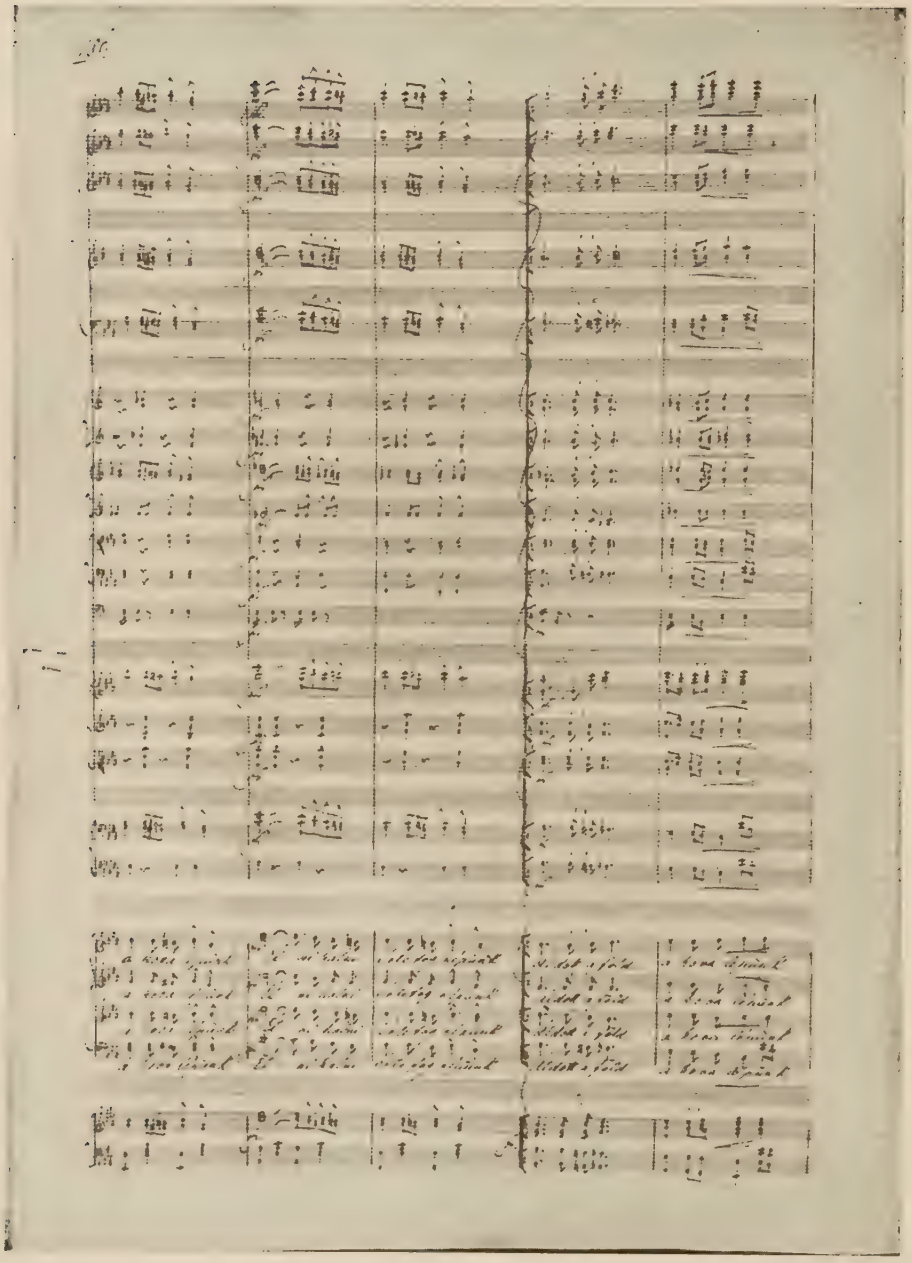
(14)



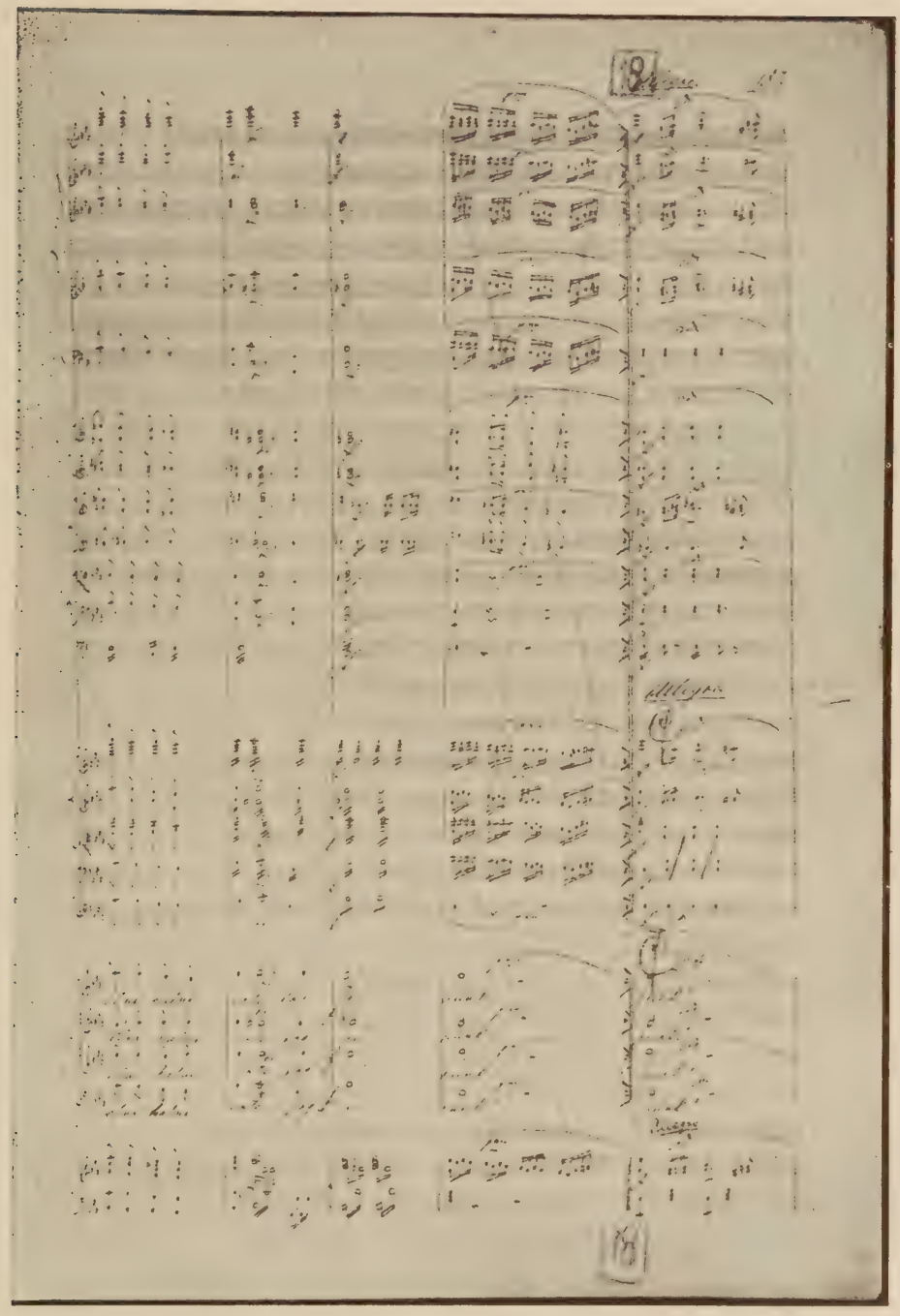
(15)



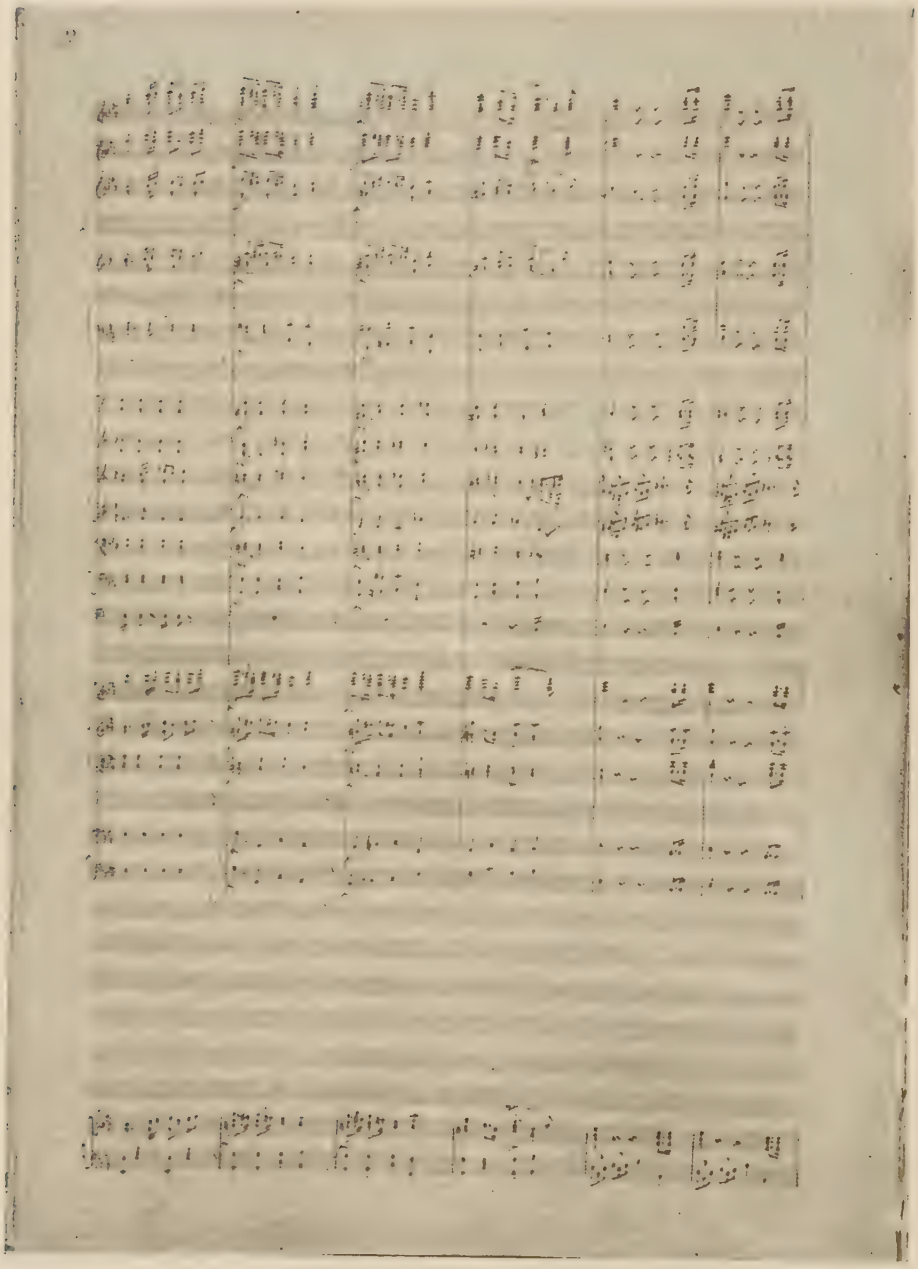
Die letzten Partiturseiten von Mosonyis zweiter Nationaloper »Álmos«, in der Handschrift des Komponisten.
(1)



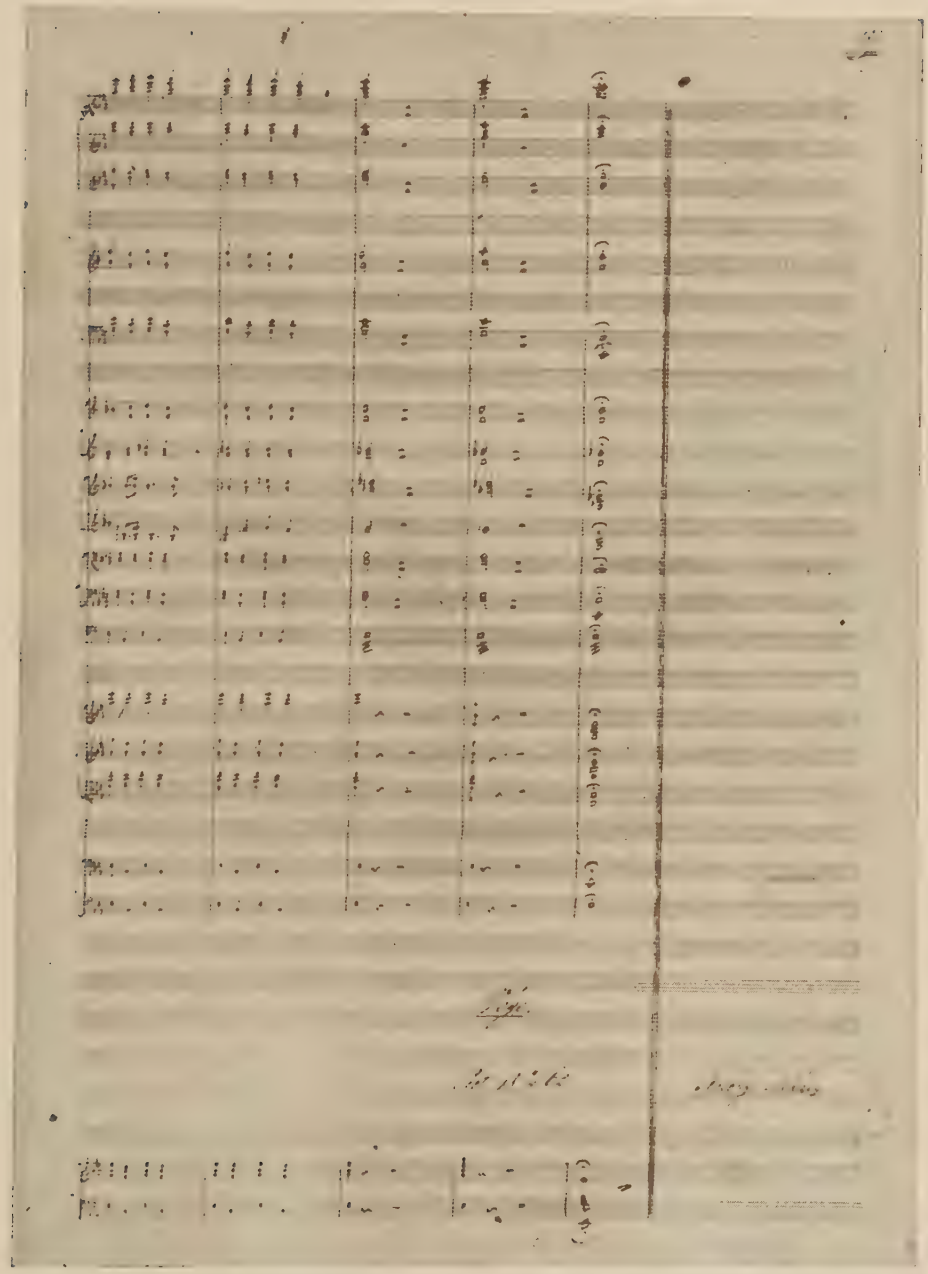
(2)



(3)



(4)



(5)

Varianten zu Bartóks Pantomime Der wunderbare Mandarin

von

A. Nirschy

1

Die Forschung hat Bartóks Manuskripte bisher nur wenig beachtet. Dies dürfte zum Teil zweifellos darauf zurückzuführen sein, daß die Manuskripte schwer zugänglich, wenn nicht (zumindest für uns) völlig unauffindbar sind. Und doch erweist sich die Untersuchung der Manuskripte als eine lohnenswerte Aufgabe, die unsere Kenntnisse über Bartóks Werke durch zahlreiche neue Momente bereichern kann.

So ist es z. B. nur wenigen bekannt, daß es von der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* nicht nur den vierhändigen Klavierauszug der Universal-Edition, sondern auch einen handschriftlichen Klavierauszug (für zwei Hände) gibt. Dieser Klavierauszug wurde vom Komponisten aufgesetzt und befindet sich im Besitz der Budapester Oper. Unseres Wissens wurde dieser Auszug von der wissenschaftlichen Forschung bisher nicht in Betracht gezogen.[1]

Das Manuskript gelangte 1921 in den Besitz der Oper.[2] Die Aufsetzung des zweihändigen Klavierauszugs wurde durch die geplante Uraufführung des Stückes aktuell, da ihn die beim Einstudieren beteiligten Korrepetitoren benötigten.

Für diesen handschriftlichen Auszug wurde ein fabrikmäßig mit 14 Systemen vorgedrucktes (links unten mit Fabrikszeichen versehenes) Notenpapier vom Format 34,5 cm mal 26,5 cm verwendet. Außer dem Rekto und Verso des Titelblattes zählt das Manuskript 43 numerierte Seiten. Die Numerierung läuft von 1 bis 39, doch sind zwischen Seite 1 und 2 weitere zwei Seiten (1a und 1b) eingefügt; des weiteren war wegen der vorgenommenen Überklebung die Neunumerierung der Seiten notwendig, wobei irrtümlicherweise nach Seite 26 sogleich Seite 28 geschrieben wurde (Seite 27 wurde übersprungen). Die innere Titelseite wurde

[1] Inzwischen ist das Faksimile der ersten Manuskriptseite im Druck erschienen.
[2] Aufzeichnung von *S. Herczeg* im Archiv des Verwaltungsbureaus des Budapester Opernhauses.

von Bartók eigenhändig auf das eben beschriebene Notenpapier geschrieben; ihr Text lautet: *A csodálatos mandarin / Némajáték / (Zongorakivonat).* (Der wunderbare Mandarin / Pantomime / [Klavierauszug]). Auf der unteren Hälfte des Blattes steht in Schönschrift mit blauem Stift und von unbekannter Hand: *Bartók Béla* / 1921. Auf derselben Seite finden wir eine aufgeklebte Bibliotheksignatur (103) und Stempelabdrücke. Der Abdruck des ursprünglichen Kreissiegels zeigt den Text M. KIR. OPERAHÁZ KÖNYVTÁRA, in der Mitte das sog. kleine Landeswappen mit Krone, von Engeln gehalten; dieser Siegelabdruck wurde mit einem neueren Siegel überstempelt; es zeigt den Text M. ÁLL. OPERAHÁZ KÖNYVTÁRA und in der Mitte das sog. Kossuth-Wappen. Des weiteren finden wir auf dieser Seite die Fachinventarnummer IV/B 83—2/1. Das Verso des inneren Titelblattes ist leer.

Das Manuskript ist in einen mit braunem Papier überzogenen Pappband (Halbleinen) gebunden. Die Decktafel trägt ein Klebeschildchen, darauf den mit Tinte in Schönschrift[3] gesetzten Titel: *Csodálatos mandarin / Eredeti zongora kivonat* / 1924. (Der wunderbare Mandarin / Original-Klavierauszug).

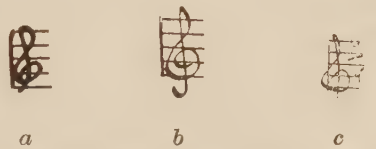
Der Notentext beginnt auf Seite 3, auf dem mit 1 numerierten Rekto. Das Manuskript stammt von drei Händen; von diesen läßt sich Hand I und Hand II voneinander etwas schwer, Hand III aber von den anderen zwei leicht unterscheiden. Des weiteren findet man auf den Blättern verschiedene Streichungen und Korrekturen mit blauem, ziegelrotem, rotem und schwarzem Bleistift, sowie mit schwarzer, hellblauer und lila Tinte.

Die Schrift von Hand I und Hand II stammt offensichtlich aus derselben Zeit. Darauf können wir auch aus dem Umstand schließen, daß die Arbeit beider Hände auf demselben vorlinierten Notenpapier (mit demselben Fabrikszeichen) vorgenommen wurde. Die Schrift von Hand III finden wir nur in den eingeklebten Abschnitten, sie stammt aus späterer Zeit und steht auf einem Notenpapier mit anderem Fabrikszeichen.

Die ersten zwei Notenseiten (mit der Handschrift I) sind zuverlässig die Arbeit Béla Bartóks. Wer Bartóks charakteristische Handschrift und die eigenartige Form seiner Noten kennt, wird dies kaum bezweifeln. Von Seite 3 an (im Manuskript Seite »1b«) wurde die Arbeit von einer anderen Hand (Hand II) fortgesetzt. Diese beiden Handschriften sind einander in vielem ähnlich. Unter den verschieden geschriebenen Tonzeichen fällt die unterschiedliche Form der Violinschlüssel, der

[3] Schrift des Bibliothekars *S. Herczeg. Herczeg* war von 1903 bis 1933 Mitglied des Opernchors; außerdem war er von 1912 bis 1933 auch als Bibliothekar (von 1919 an als Hauptbibliothekar) des Opernhauses tätig.

Kreuze, der b und der Auflösungszeichen, des weiteren die der Achtelpausezeichen, der Balken und — als entscheidendes Merkmal — die der Viertelpausezeichen am meisten auf. Bartóks Violinschlüssel überschreitet wegen seiner eigentümlichen Schreibweise von der oberen Schlinge bis zum unteren Knauf kaum das Liniensystem. Die Violinschlüssel von der unbekannten Hand sind viel regelmäßiger gesetzt: oben reicht die Schlinge, unten der Knauf über das Liniensystem hinaus. Auch ist die Linienführung der beiden Handschriften verschieden. Das gleiche gilt von ihrer Proportion: Bartóks Violinschlüssel unterscheiden sich auch im Verhältnis von Schlinge und Schneckenlinie von den Violinschlüsseln der zweiten Hand, insofern hier die Schneckenlinie über die Achse des Schlüssels hinausreicht. Vergleichen wir die Kreuze, erweisen sich die von Bartók gesetzten als breiter, gedrungener als die von der zweiten Hand stammenden schlankeren Kreuze; die vertikalen Striche der letzten rücken enger aneinander als bei Bartóks Kreuzen. Ebenso finden wir Unterschiede in der Setzung der b, der Auflösungszeichen und der Balken (bei Bartók sind Hälse und Balken fast gleich stark), die auffallendste Abweichung der beiden Handschriften zeigt sich aber — wie bereits erwähnt — bei den Viertelpausezeichen; Bartók setzt sie fast wie ein Z, Hand II dagegen gerade umgekehrt, so daß sie an ein eckiges S erinnern.



a *b* *c*

Violinschlüssel von Bartók *(a)*, Hand II *(b)* und Hand III *(c)*.

Die Landesbibliothek Széchényi verwahrt das Manuskript von Bartóks Werk *A magyar népdal* (Das ungarische Volkslied). Der zweite Band dieses Werkes enthält die Notenbeispiele, und hier stoßen wir auf Zeilen, die ebenfalls von der erwähnten Hand II stammen; es sind dies teils eingeklebte Ergänzungen, teils Einfügungen zwischen Bartóks Zeilen, ja, es kam sichtlich auch vor, daß die von Hand II begonnene Zeile nach zwei Takten von Bartók fortgesetzt wurde. Es geht schwerlich an, bei Bartók (sowohl in seiner Buchstabenschrift, wie in seiner Notensetzung) mehrere Schreibweisen anzunehmen, denn niemand kann seine Persönlichkeit *völlig* vertauschen für einige Minuten. Wir müssen daher an eine Bartók nahestehende Person, an einen ständigen Mitarbeiter, an einen Familienangehörigen denken. Dafür spricht auch die auffallende Ähnlichkeit der beiden Handschriften. (Bekanntlich können miteinander lebende Menschen nicht nur ihren Charakter, sondern auch ihre Schrift gegenseitig nachhaltig beeinflussen.) Unsere Nachforschun-

gen haben uns in unserer Meinung bestätigt. Bartóks erste Gattin, Frau Ziegler, hat die von mir mit Hand II bezeichnete Schreibweise als ihre eigene Handschrift anerkannt.

Wir haben bereits erwähnt, daß die von der dritten Hand stammenden Eintragungen von den beiden zuvor erwähnten Handschriften in mehrfacher Hinsicht verschieden sind (die Violinschlüssel enden unten in einer Spitze und nicht in einem Knauf usw.); außerdem hat diese Schrift einen völlig anderen, sehr ausgeprägten Charakter: es handelt sich um eine ausgeschriebene »gereifte«, reine, im Duktus zarte, frauliche Schreibweise. Trotzdem zeigt sie in einzelnen Schriftzeichen eine auffallende Ähnlichkeit mit Bartóks Manier. Der Gedanke lag nahe, auch im Falle der nachträglich eingeklebten Abschnitte als Schreiber einen Familienangehörigen Bartóks zu vermuten. Auf unsere Anfrage erklärte Bartóks Witwe, Frau Ditta Pásztory, daß Text und Tonzeichen der fraglichen Abschnitte tatsächlich von ihrer Hand stammen.

Unseres Erachtens hat Bartók das ganze Material dreimal korrigiert. Das erstemal führte er seine Verbesserungen mit schwarzer Tinte durch (nachträgliche Einsetzung des Viertelpausezeichens im ersten Viertel der rechten Hand von Takt 6 nach **Nr 65;** desgleichen nachträglich eingesetztes Viertelpausezeichen im letzten Viertel der linken Hand von Takt 2 nach **Nr 90** usw.); das zweitemal hat der Verfasser den musikalischen Text beträchtlich umgearbeitet (Streichungen, Einklebungen, auf die wir noch zurückkommen), und zum drittenmal korrigierte er mit hellblauer Tinte (Füllfedertinte) (nachträglich eingefügtes Viertelpausezeichen im vierten Takt der linken Hand nach **Nr 28;** usw.). Bei der dritten Korrektur wurden auch die Numeri und die Seiten umnumeriert. Zur ersten Korrektur dürfte es schon früher, offenbar nach der Fertigstellung des Manuskriptes gekommen sein. Die Eintragungen der zweiten und der dritten Korrektur stammen jedoch aus neuerer, fast gleicher Zeit. Die Eintragungen mit blauer Tinte knüpfen aufs engste an die Streichungen und Einklebungen an, wie wir dies z. B. in Takt 11 nach **Nr 17** und auch des weiteren sehen können, wo Bartók die Umarbeitung des Manuskriptes gleichzeitig durch Radieren, sowie durch Eintragungen mit blauer Tinte und Streichungen mit ziegelrotem Blei vorgenommen hat.

Bekanntlich hat Bartók die Pantomime *Der wunderbare Mandarin* 1919 vollendet und arbeitete damals schon an der Instrumentierung dieses Werkes.[4] Diese Fassung ist jedoch nicht identisch mit der heute

[4] Bartók, B.: *Levelek* (Briefe). Hrsg. von *J. Demény*. Bd. I, S. 90.

bekannten und gespielten Variante. Der oben beschriebene, unter der Mitarbeit der ersten und zweiten Hand aufgesetzte zweihändige Klavierauszug aber stammt aus dieser Zeit (d. h. er wurde auf Grund der ersten Fassung von 1919 noch vor 1921 niedergeschrieben) und hat uns den musikalischen Urtext dieses Bartókschen Werkes bewahrt.

2

Im September 1924 reichte Bartók die ersten vierzig Seiten der Partitur der Budapester Oper ein,[5] und später folgte (wohl laufend) auch das weitere Material des Stückes. Die Bibliothek der Oper besitzt eine (zur Zeit für den Kapellmeister bestimmte) Abschrift der Partitur; diese umfaßt mit durchlaufender Numerierung 160 Seiten (1—160) und wird unter der Fachinventarsignatur IV B 83—1 verwahrt. Das Aufklebeschildchen des Einbanddeckels weist unter dem Titel des Werkes die Jahreszahl 1925 auf. Diese Partitur enthält bereits die II. Variante des Werkes, und sein mit Nr. 104 beginnender abschließender Teil stimmt mit dem II. Finale des zweihändigen Klavierauszugs überein (s. weiter unten).

Mit dieser neuen Fassung der Pantomime wurde auch die Überarbeitung des zweihändigen Klavierauszugs notwendig. Bartók hat die nunmehr überflüssig gewordenen Abschnitte mit einem ziegelroten Blei gestrichen, bzw. überklebt oder ausgeschnitten; die neuen Passi wurden unter Berücksichtigung des Satzes des später (1925) in der Universal-Edition, Wien erschienenen vierhändigen Klavierauszugs[6] (einen einzigen Fall ausgenommen) von der Hand III auf fabrikmäßig vorliniertem Notenpapier von verschiedener Größe aufgesetzt und als Neufassungen an der entsprechenden Stelle eingeklebt. (Daß bei der Abschrift der Neufassungen das Manuskript der deutschen Ausgabe als Vorlage diente, geht aus dem deutschen Szenariumtext hervor, den wir auf der einen Einklebung vorfinden und der in das ansonsten konsequent ungarisch textierte Manuskript nur irrtümlich hineingeraten konnte. Ein weiterer Beweis liegt in der genauen Übereinstimmung der Notentexte vor.) Eine Einklebung verdeckt die Hälfte des Siegels der Opernbibliothek. Dies läßt vermuten, daß Bartók das bereits *gebundene* (oder zumindest geheftete) Manuskript von der Oper zurückgebeten hat. Mit Hinblick auf die Jahreszahl 1924, die auf dem Schildchen des Einbanddeckels

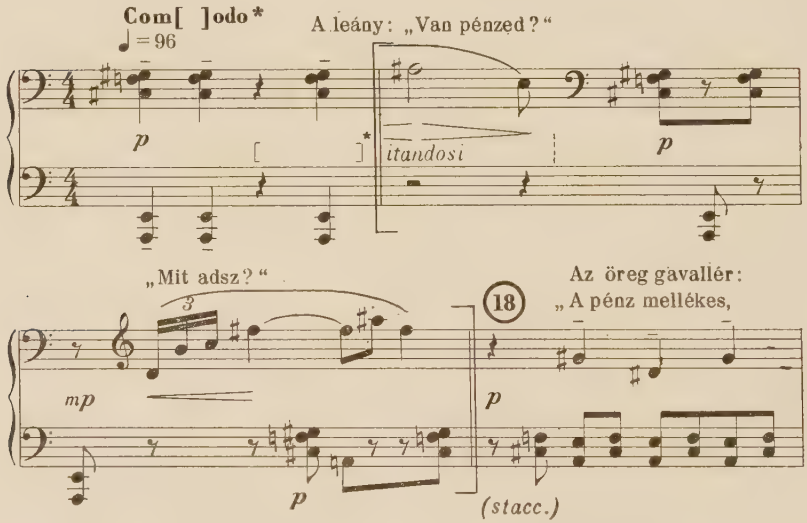
[5] Auf Grund der Eintragung *S. Herczegs* im »Könyvtári napló (Eingangsbuch) 1911« der Bibliothek des Opernhauses.

[6] Die »Musikblätter des Anbruch« brachten im Aprilheft 1925 eine Anzeige über das Erscheinen des Werkes und zwar im Reklameteil nach S. 229.

steht und mutmaßlich beim Einbinden des Manuskriptes daraufgeschrieben wurde, und wenn wir des weiteren in Betracht ziehen, daß ein neuere Variante d. h. die als endgültig beabsichtigte II. Fassung (mit einem neuen, in dem zweihändigen Klavierauszug noch nicht vorkommenden Finale) in 1925 als vierhändiger Klavierauszug auch schon im Druck erschien, und daß Bartók — nicht zuletzt! — die Mitarbeit von Hand III erst seit 1924 in Anspruch nehmen konnte, so liegt es auf der Hand, daß es zur Eintragung der Änderungen 1924 gekommen sein muß.

Die Urfassung des Werkes, wie sie vor der Umarbeitung gegeben war, können wir in Kenntnis der gestrichenen oder überklebten Passi leicht rekonstruieren. Fügen wir diese Abschnitte an den entsprechenden Stellen des vierhändigen Klavierauszugs ein, so haben wir — wenngleich nur im Klavierauszug — die erste Fassung der Pantomime *Der wunderbare Mandarin*, die Fassung des Jahres 1919 vor uns. Wie es aus dem handschriftlichen zweihändigen Klavierauszug ersichtlich ist, weichen Fassung I und Fassung II voneinander wesentlich ab.

Zwischen dem letzten Takt nach **Nr. 17** und dem ersten von **Nr. 18** standen ursprünglich noch zwei weitere Takte:

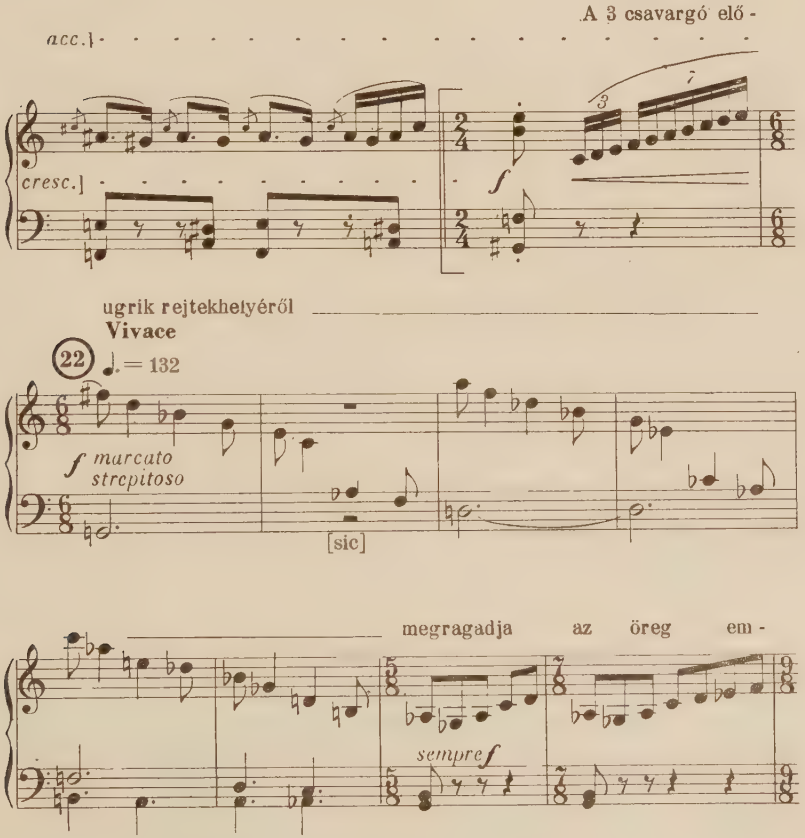


Deutsche Fassung des ungarischen Textes der Notenbeilagen.
Das Mädchen: »Hast du Geld?« »Was gibst du?« Der alte Kavalier: »Geld ist nebensächlich,
(Auf die Fehler in den Notenbeilagen verweisen wir mit Besternung und mit den beigefügten Bemerkungen.)

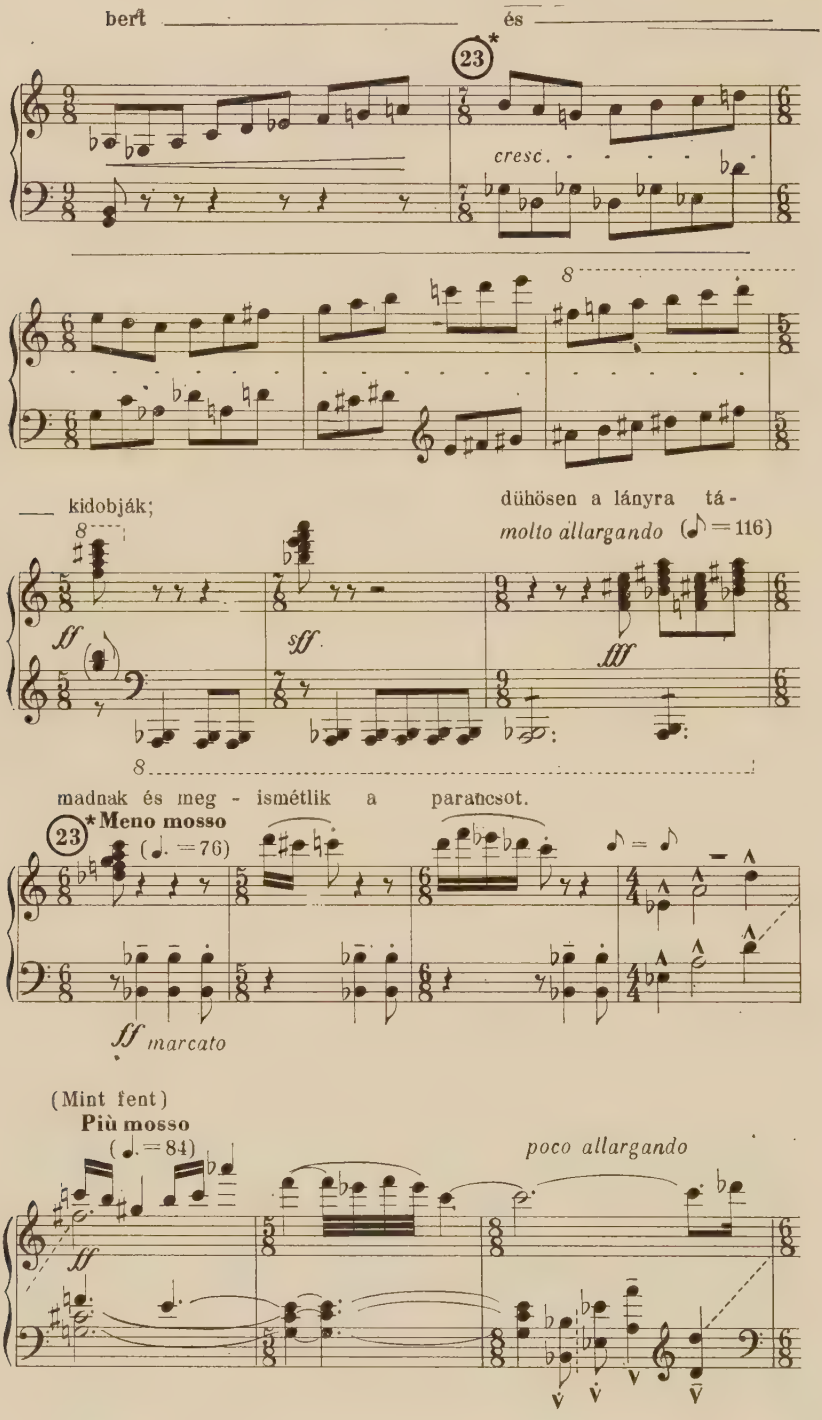
*Spuren des Radierens.

Der diesen zwei Takten vorausgehende, d. h. 11. Takt nach **Nr. 17** klang ebenfalls anders. Im 3. und 4. Viertel sehen wir Spuren von Radieren. Anstatt des Viertelpausezeichens und des wiederholten Akkords, die von Bartók anläßlich der dritten Korrektur mit hellblauer Tinte eingetragen wurden, stand hier ursprünglich eine Phrase. Ihre letzten zwei Töne waren im gestrichenen ersten Takt *fis* und *c*. Leider ist das Radieren so gut gelungen, daß sich die zweite Hälfte des Taktes nicht rekonstruieren läßt. Das erste Achtelpausezeichen und die Achteltöne im 3. und 4. Viertel des ersten Taktes von **Nr. 18** für die linke Hand sind von Bartók eigenhändig vorgenommene Eintragungen.

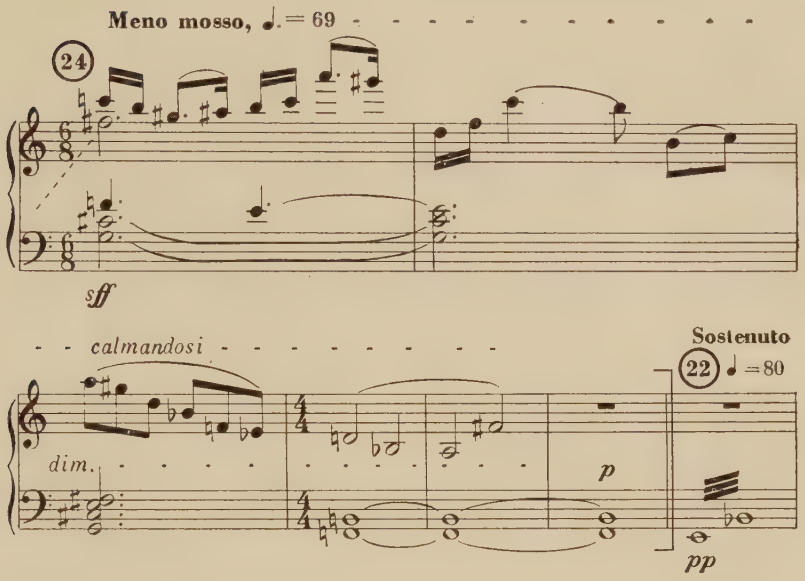
Alle 13 Takte von **Nr. 21** stellen eine Neufassung dar. Hier stand ursprünglich folgendes:



* Die zwei Pausenzeichen sind verschieden geschrieben.

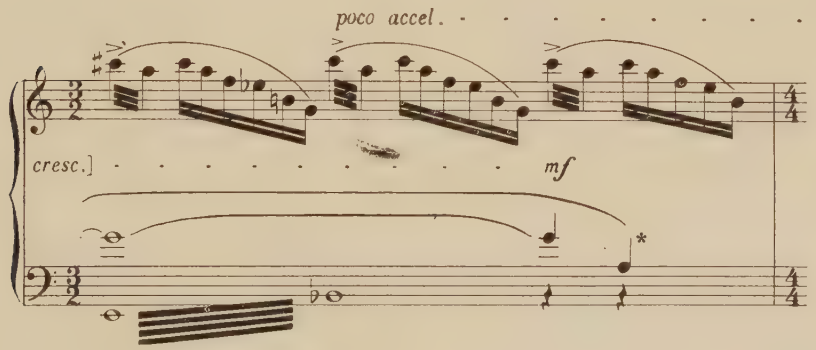


* Beide Probezeichen sind irrtümlich mit **Nr 23** beziffert.

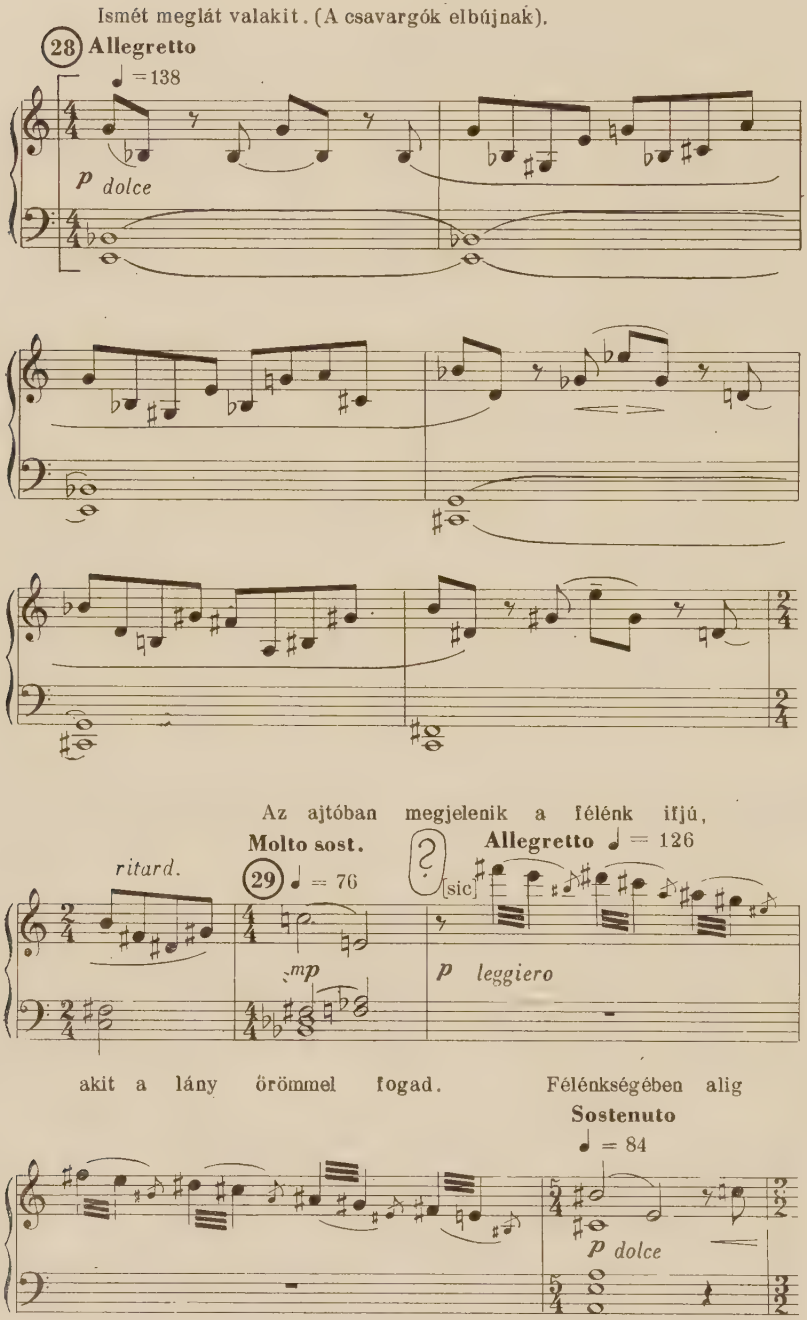


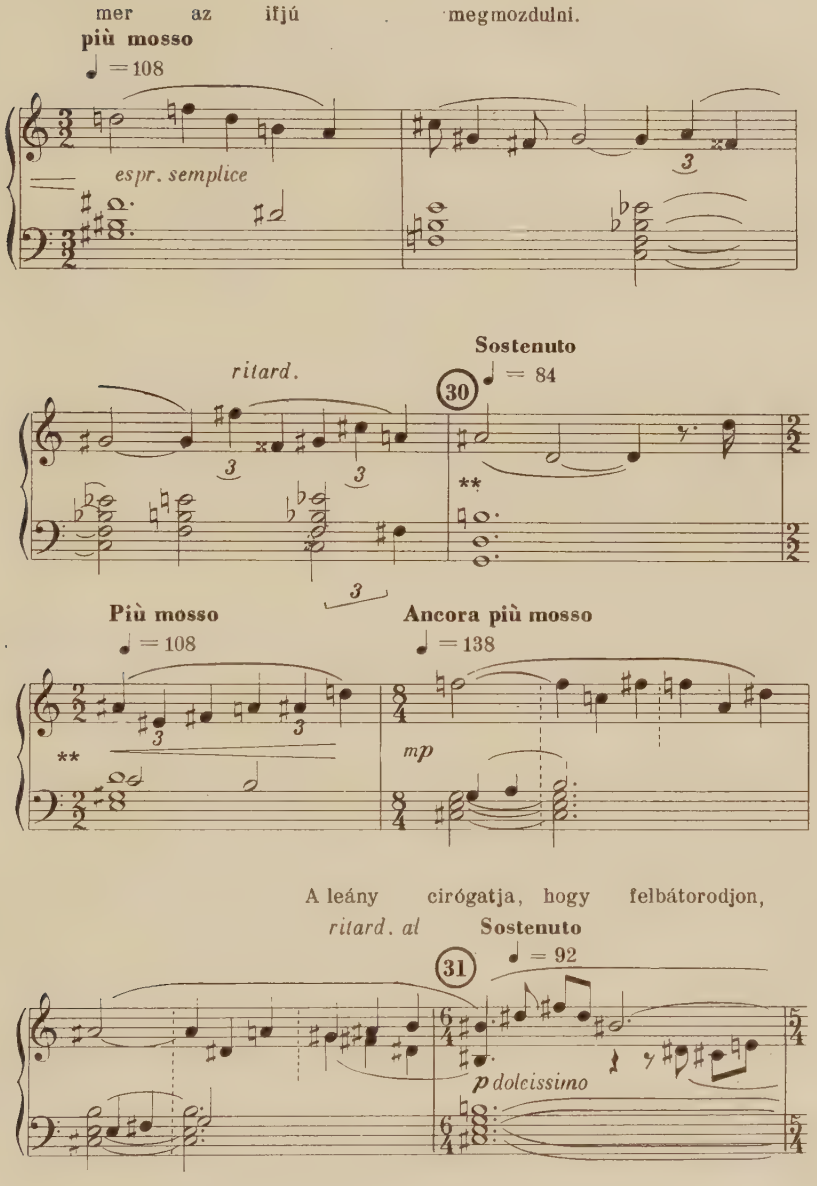
Die drei Strolche springen aus ihrem Verstecke hervor, ergreifen den alten Mann und werfen ihn hinaus; sie fahren zornig das Mädchen an und wiederholen den Befehl.

Auch der Passus vom 7. Takt von **Nr. 24** bis zum 3. Takt von **Nr. 26** wurde nachträglich eingefügt. Dieser Teil war ursprünglich folgendermaßen gesetzt:

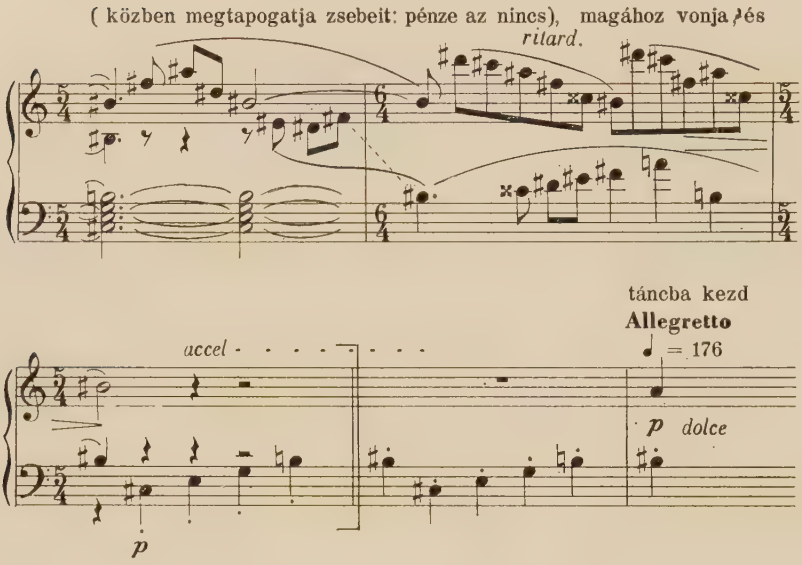


* Die obere Stimme für die linke Hand, die Bögen, die Viertelpausezeichen und das Tremolo sind nachträgliche Eintragungen Bartóks.


Ismét meglát valakit. (A csavargók elbújnak).
28 Allegretto
♩ = 138
p dolce
Az ajtóban megjelenik a félénk ifjú,
Molto sost.
ritard.
29 ♩ = 76
mp
Allegretto ♩ = 126
[sic]
p leggiero
akit a lány örömmel fogad.
Félénkségében alig
Sostenuto
♩ = 84
p dolce



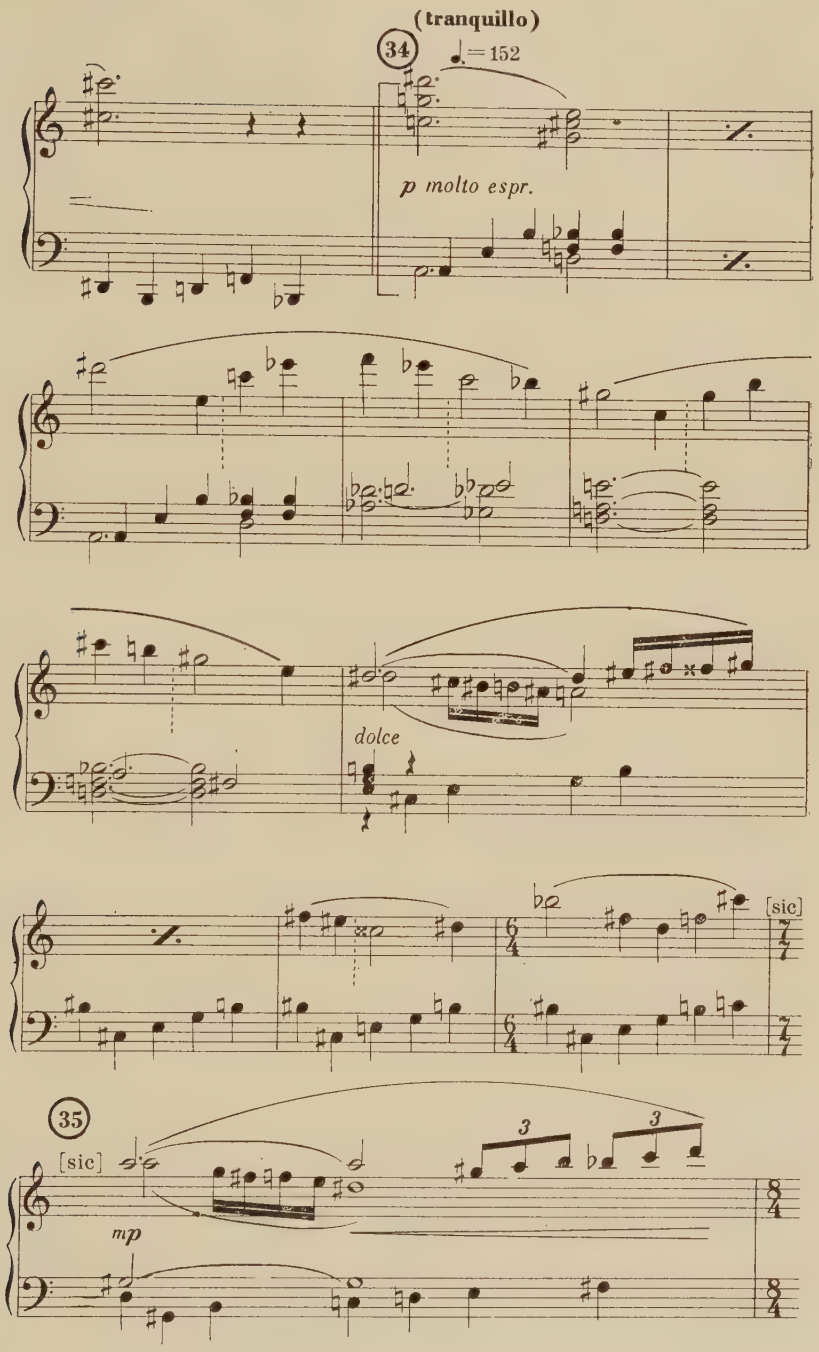
** Die doppeltbesternten Takte (Takt 1 und 2 nach **Nr 30**) wollte Bartók zuerst beibehalten, hat sie aber schließlich anläßlich der Überklebung verdeckt.

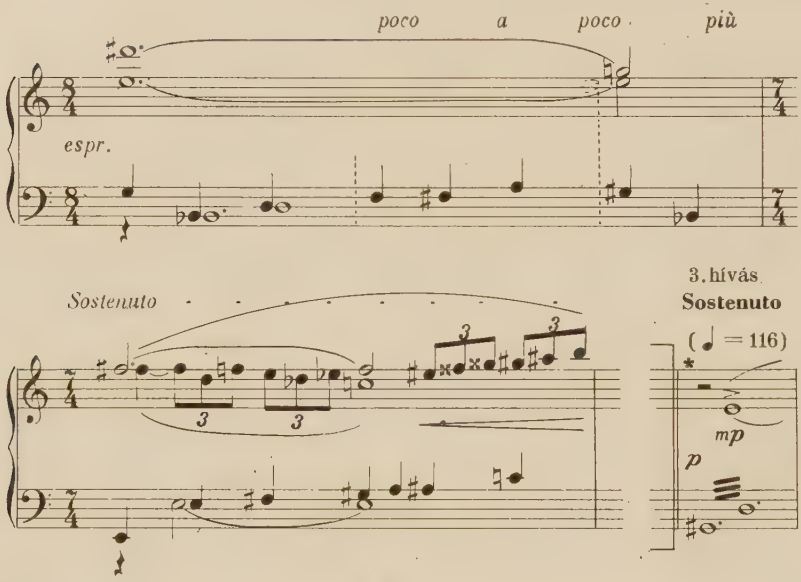


Sie erblickt wieder jemanden. (Die Strolche verbergen sich.)
In der Tür erscheint der schüchterne Jüngling, den das Mädchen freudig empfängt. Er kann sich vor Verwirrung kaum fassen. Das Mädchen streichelt ihn, um ihn zu ermutigen (sie befühlt inzwischen seine Taschen: Geld hat er keines), zieht ihn an sich und beginnt zu tanzen.

Im Takt vor dem Allegretto finden wir Spuren des Radierens. Unter anderem wurde ein Taktstrich gestrichen. Dieser 3. Takt nach **Nr. 26**, der auch in den Partituren vorhanden ist, fehlt im gedruckten vierhändigen Klavierauszug: zwischen **Nr. 26** und dem Allegretto stehen hier nur zwei Takte.

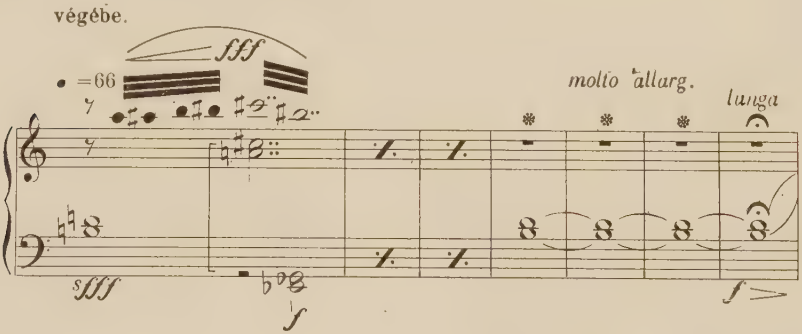
Fassung I enthielt zwischen Takt 7 von **Nr. 27** und Takt 7 von **Nr. 30** ein anderes musikalisches Material, von dem heute nur mehr der Anfang erhalten ist; an Stelle des ausgeschnittenen Passus von 2 Seiten Umfang wurde der heute bekannte Teil eingeklebt. Der gestrichene und erhaltene Abschnitt ist folgender:


(tranquillo)
34
♩. = 152
p molto espr.
dolce
[sic]
35
[sic]
mp
3
3



3. Ruf.

Auch die sechs Takte vor **Nr. 37** sind neuerer Eintragung. An dieser Stelle finden sich Spuren des Radierens, bzw. es wurden hier mit hellblauer Tinte neue Taktstriche und Noten eingetragen:



an das andere Ende [des Zimmers].

Die in der ersten Fassung nicht vorhandenen und neu eingeschobenen Takte sind mit Sternen gekennzeichnet.

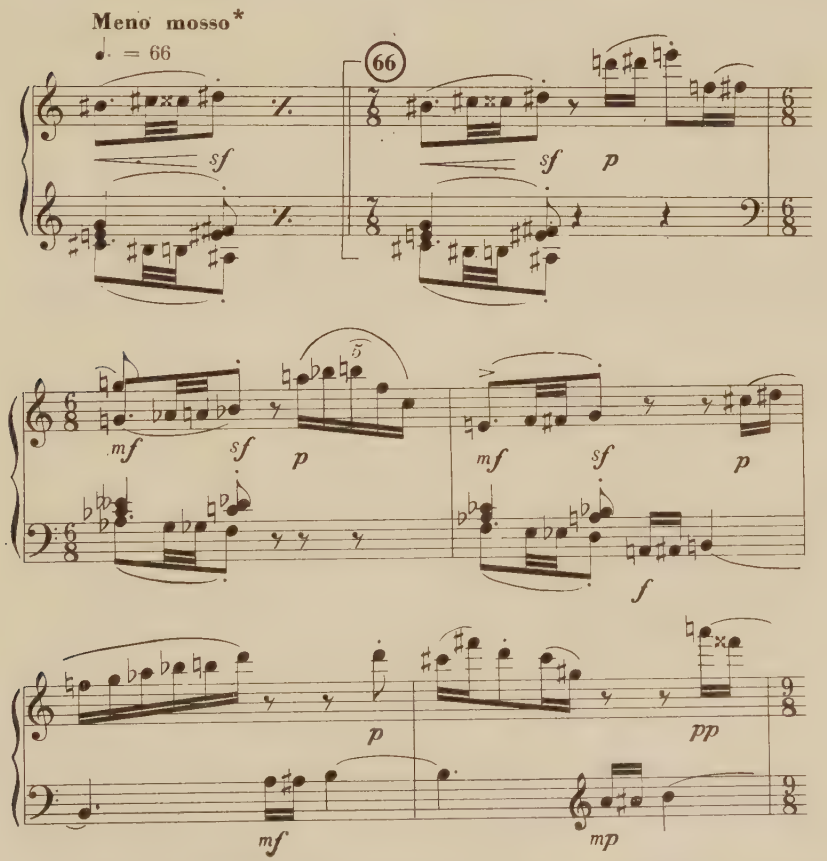
Kleinere und größere radierte Stellen finden sich noch mehrerenorts im Manuskript. Sie stammen von Bartóks Hand, der das ganze Manuskript mit der bereits erwähnten hellblauen Tinte korrigiert hat. Im 2.

* Das Metrum $^3/_2$ hat jemand mit Bleistift nachträglich vermerkt.

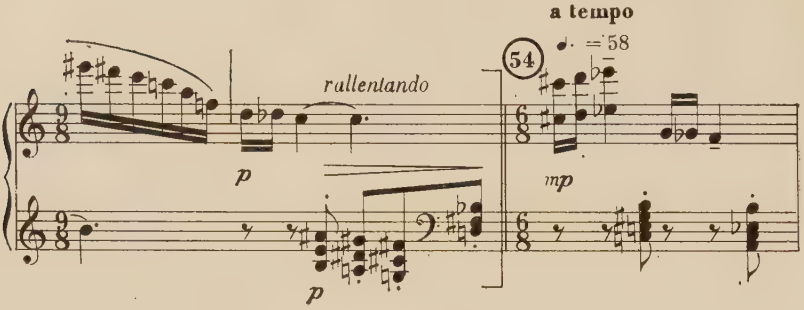
und 3. Viertel des 1. Taktes nach **Nr. 45** dürfte für die linke Hand etwas anderes gestanden haben; nach **Nr. 51** waren Takt 5 und 6 3/8-Takte, Takt 7 war ein 2/4-Takt, doch wurden diese drei von Bartók zu einem 9/8-Takt zusammengezogen; später hatte er dann die ersten zwei Takte wieder in 3/8-Takte zurückgewandelt und der dritte wurde zu einem 5/8-Takt; usw.

Takt 4 und 5 nach **Nr. 53** sind im Manuskript noch zu einem einzigen 12/8-Takt zusammengezogen.

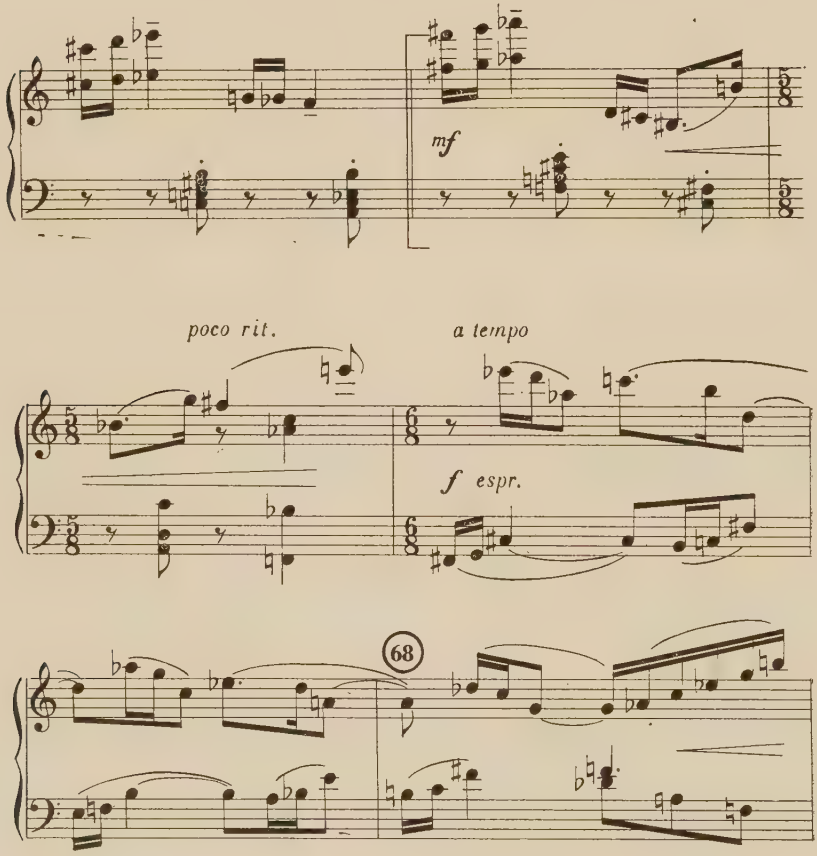
Heute folgen Takt 7 nach **Nr. 53** und Takt 1 von **Nr. 54** durchlaufend nacheinander, während es in der früheren Fassung an dieser Stelle noch sechs Takte gab, die jedoch von Bartók später mit ziegelrotem Blei gestrichen wurden:

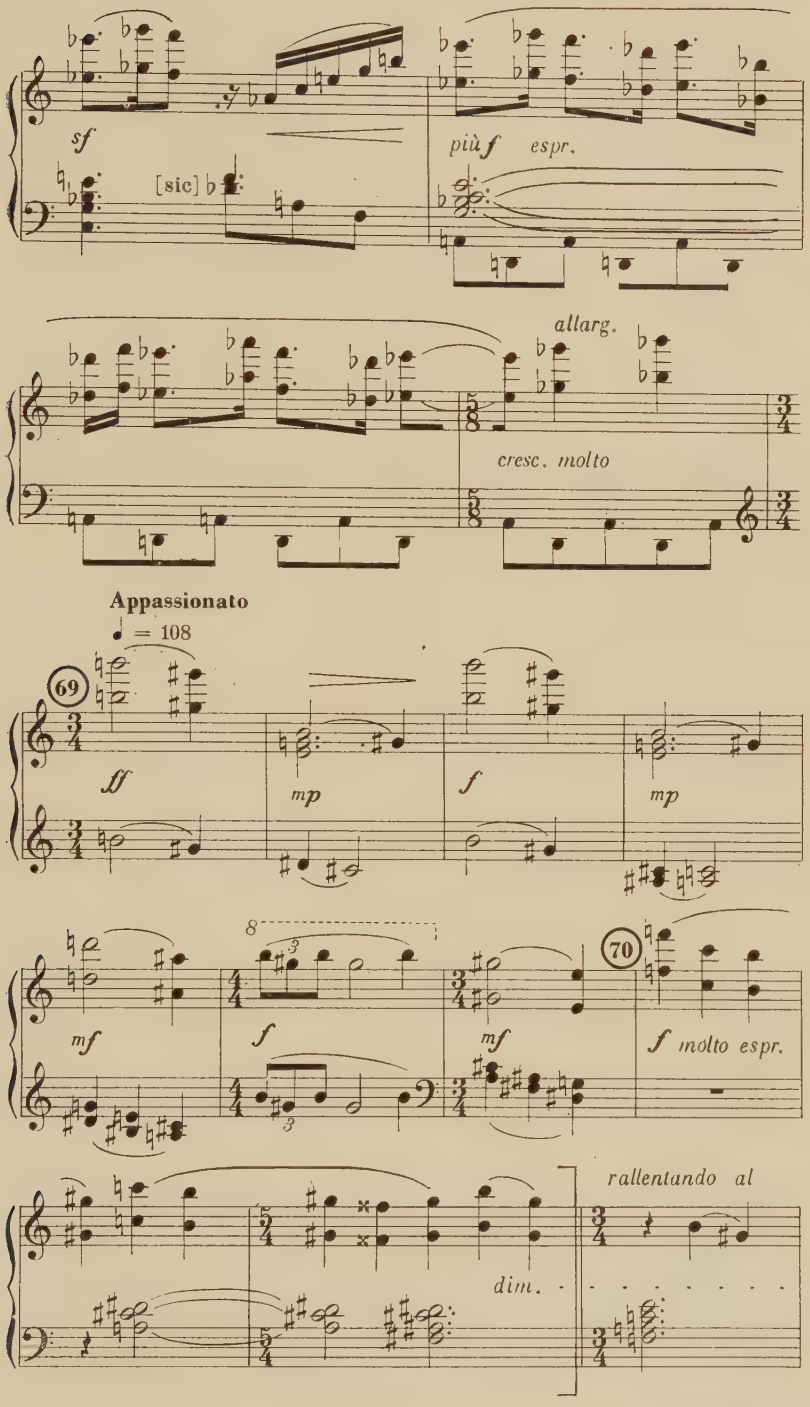


* In der heutigen Fassung (im vierhändigen Klavierauszug und in der Taschenpartitur) fehlt das Meno mosso, der Metronomhinweis ist im vierhändigen Klavierauszug ♪ = 138 am Taktende (in der Taschenpartitur ebenda ♩ = 138).

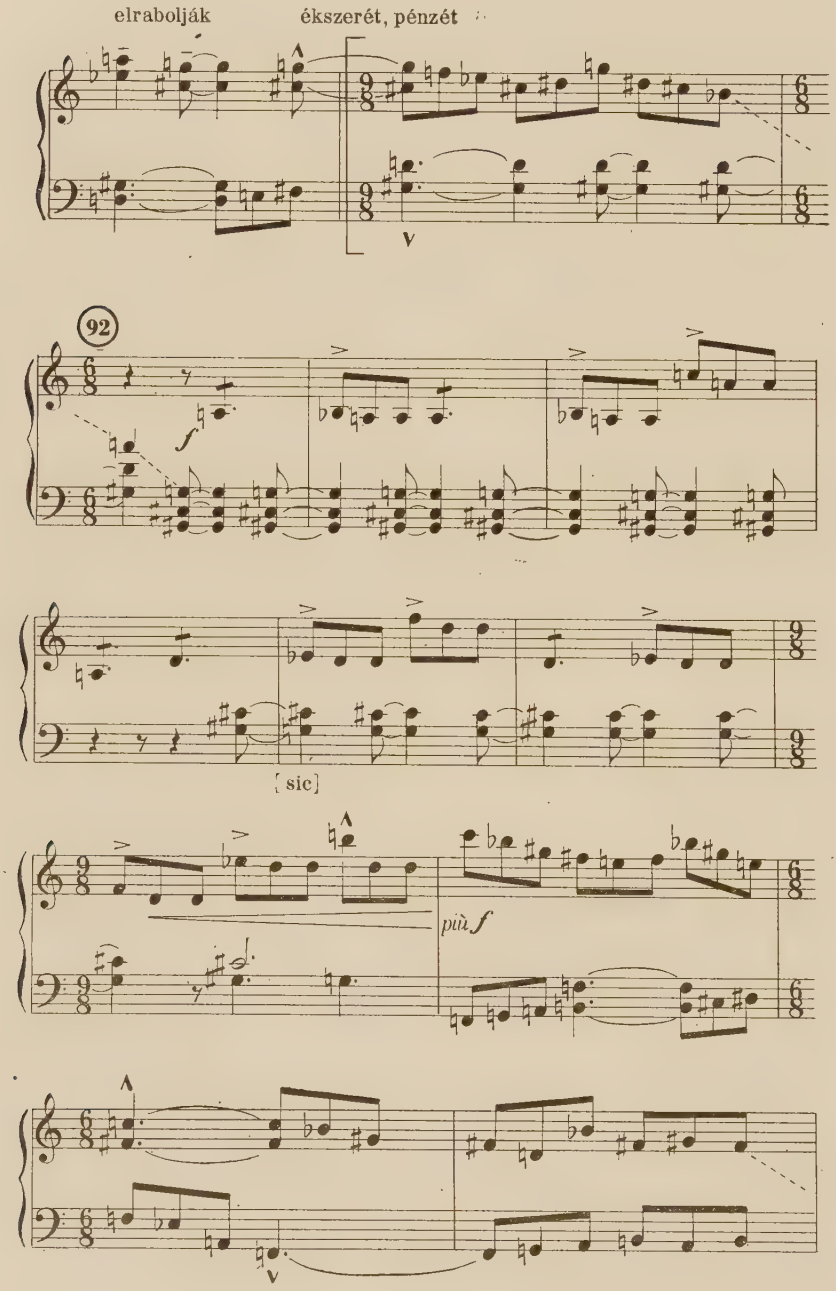


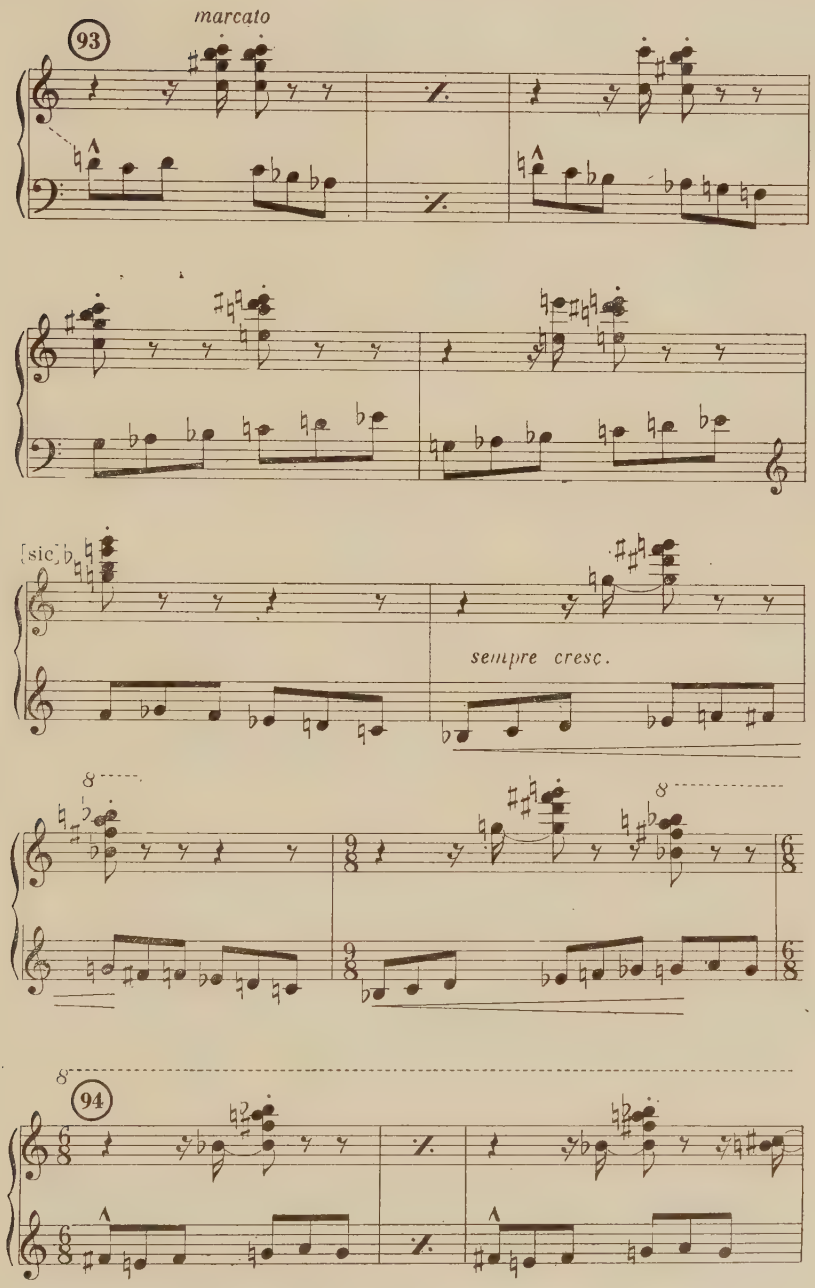
Der Passus vom 3. Takt nach **Nr. 54** bis zum 6. Takt nach **Nr. 55** wurde von Bartók neu komponiert; in der ersten Fassung war dieser Teil folgenderweise gesetzt:

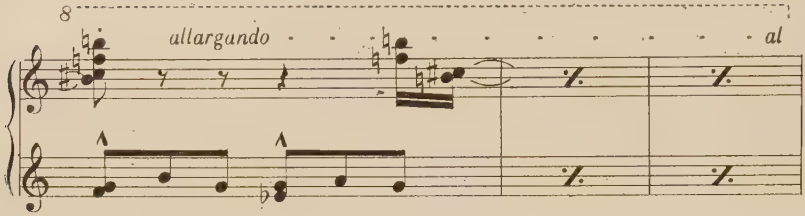



sf
[sic]
più f espr.
allarg.
cresc. molto
Appassionato
♩ = 108
69
ff
mp
f
mp
8
mf
f
mf
70
f molto espr.
rallentando al
dim.

Auch der Abschnitt von **Nr. 77** bis Takt 1 von **Nr. 79** wurde überarbeitet. Die Urfassung war folgende:

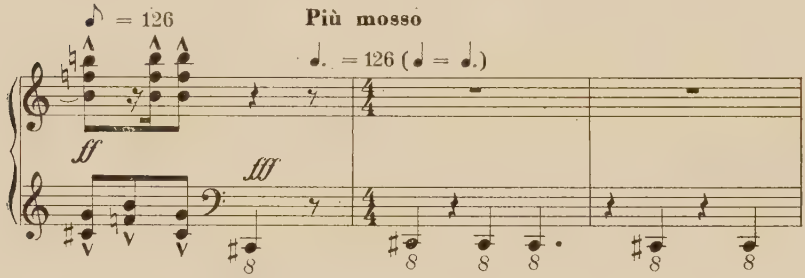



93
marcato
[sic]
sempre cresc.
8
94

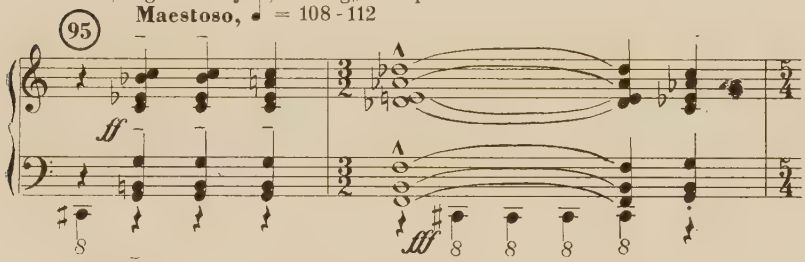


Mikor már mindenét elszedték, jön a kérdés: „Már most mihez kezdjünk vele?"

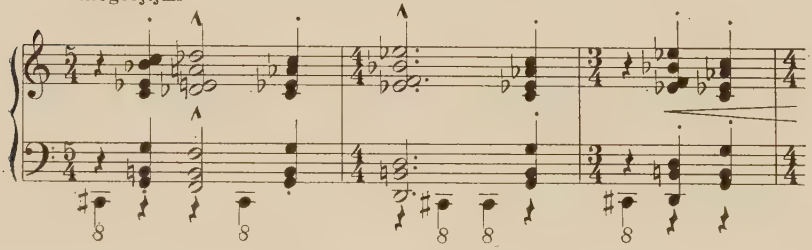
Molto sostenuto



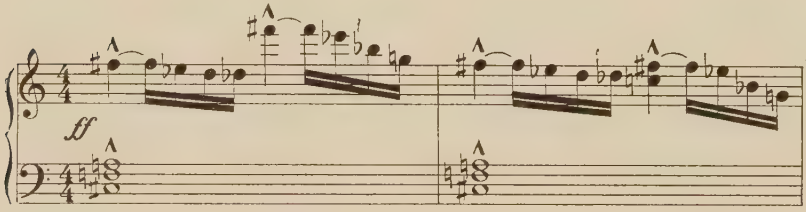
„Meg kell öljük; az ágyban párnákkal

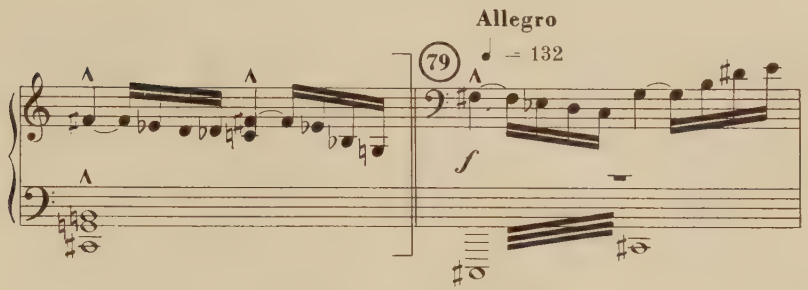


megfojtjuk



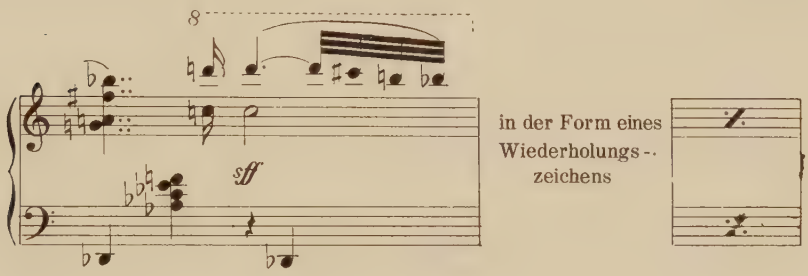
Az ágyhoz hurcolják, ——





sie berauben ihn seines Schmuckes, seines Geldes.
Als er bereits ausgeplündert ist, heißt es: »Was sollen wir nun mit ihm beginnen?«
Wir müssen ihn umbringen, im Bette mit den Kissen erwürgen
Sie schleppen ihn zum Bette

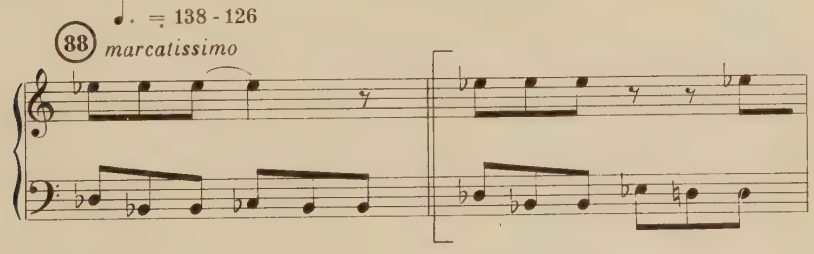
An Stelle des 4. Taktes nach **Nr. 81** war mit einem Wiederholungszeichen (·/.) folgender Takt angegeben:

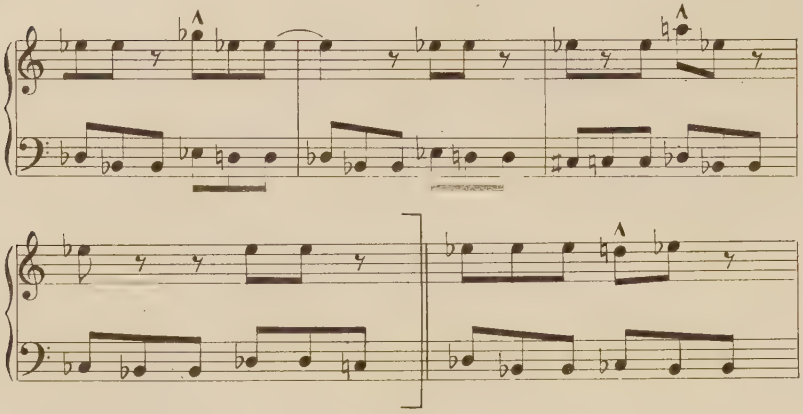


Die Umarbeitung hat Bartók mit hellblauer Tinte durchgeführt und die überflüssigen Teile ausradiert.

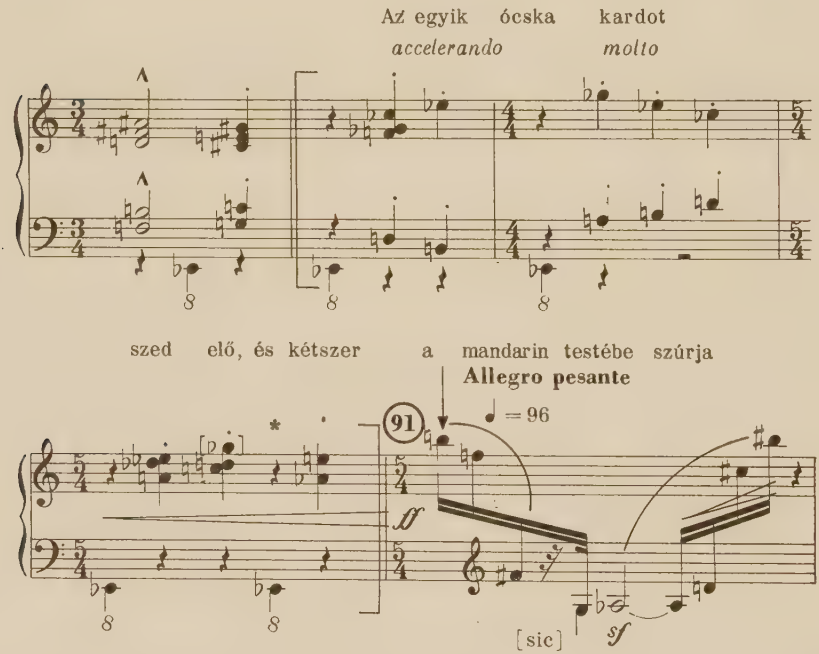
Der 2. Takt nach **Nr. 85**, der einfach die Wiederholung des 1.Taktes darstellt, ist ebenfalls eine gleichzeitige nachträgliche (mit hellblauer Tinte gesetzte) Einfügung mit dem Taktwiederholungszeichen (·/.).

Der 2. Takt nach **Nr. 88** ist ebenfalls ein nachträglicher Einschub (mit hellblauer Tinte) und steht an Stelle der folgenden 5 Takte:





Die drei Takte, die an Stelle des 5. und 6. Taktes nach **Nr. 90** vorhanden waren, wurden von Bartók überklebt. Ursprünglich sah diese Stelle folgenderweise aus:

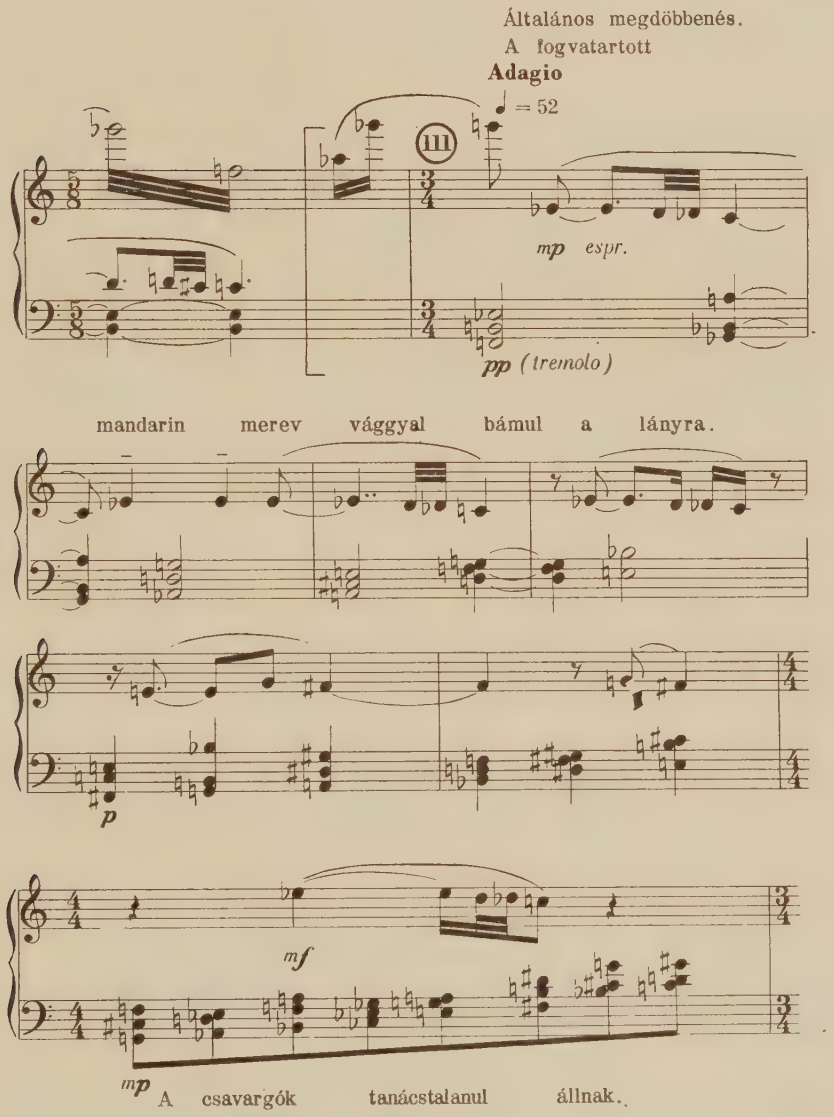


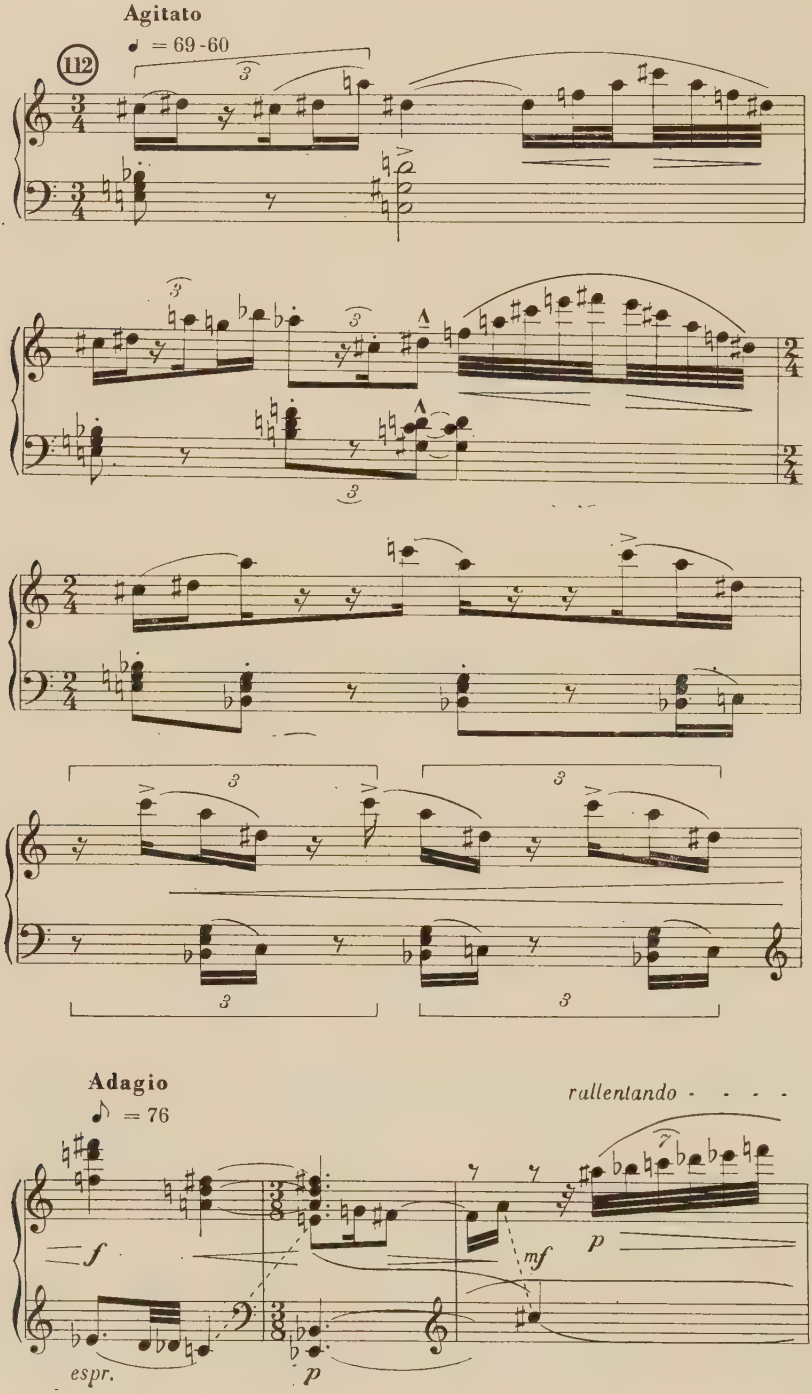
Der eine holt ein altes Schwert hervor und stößt es zweimal in den Leib des Mandarins

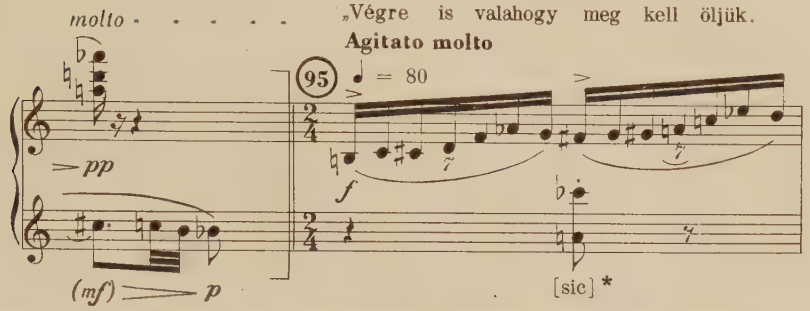
* Die letzten zwei Akkorde des Taktes vor **Nr. 91** sind zum Teil ausradiert. Der höchste Ton des zweiten Akkords dürfte *ges* gewesen sein.

Da wir im eingeklebten Teil die von Bartók mit hellblauer Tinte eigenhändig geschriebene Noten sehen, dürfte er diesen neugesetzten Abschnitt anläßlich der dritten Korrektur eingefügt haben.

Der Passus vom 8. Takt nach **Nr. 94** bis **Nr. 95** wurde gestrichen:

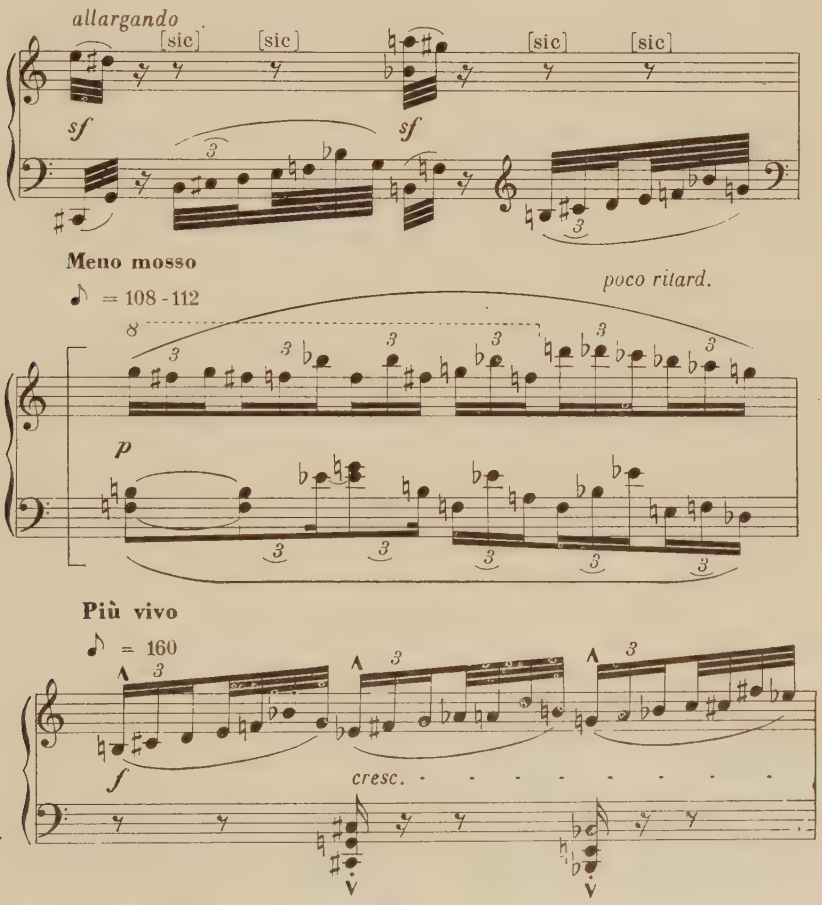



Agitato
♩ = 69-60
112
3
3
3
3
3
3
3
3
Adagio
♪ = 76
rallentando
f
espr.
p
mf
p

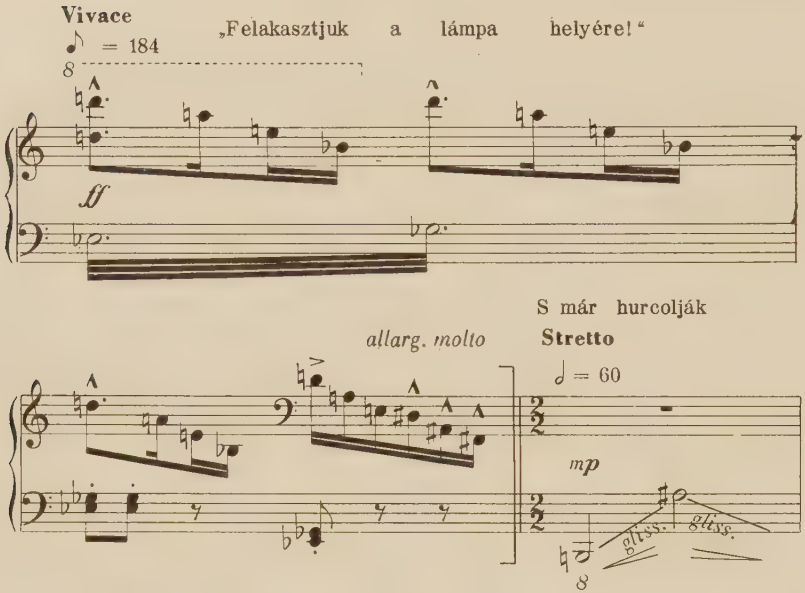


Allgemeine Bestürzung. Der festgehaltene Mandarin gafft mit starrer Sehnsucht das Mädchen an. Die Strolche stehen ratlos. »Wir müssen ihn doch schließlich irgendwie töten.

Vom 3. Takt nach **Nr. 96** bis zum 3. Takt nach **Nr. 97** wurden vier neue Takte eingeklebt (diese sind wiederum die Arbeit von Hand III); ursprünglich stand hier folgendes:

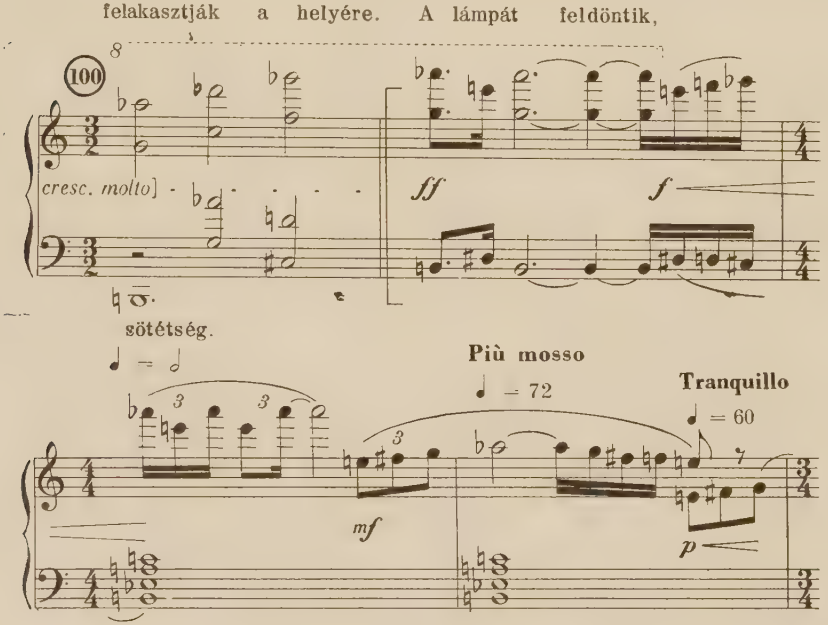


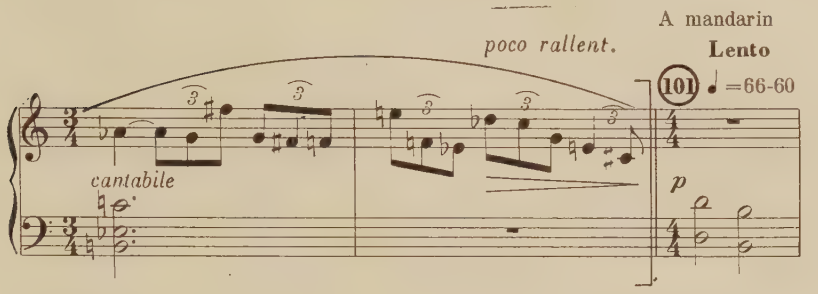
* Im zweihändigen Klavierauszug ist die linke Hand dieses Taktes irrtümlich noch im Violinschlüssel angegeben. Erst in der Mitte des folgenden Taktes wird der Schlüssel gewechselt.



»Wir hängen ihn an die Stelle der Lampe auf!« Und schon schleppen sie ihn

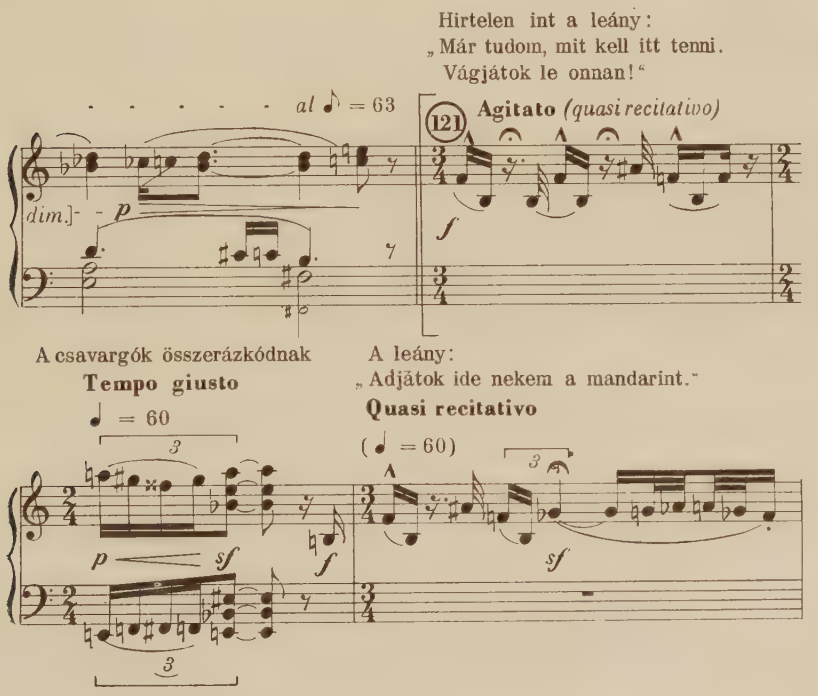
Vom 2. Takt von **Nr. 100** bis zum 1. Takt von **Nr. 101** wurde ein neugefaßtes Material eingeklebt; ursprünglich war hier folgendes gesetzt:

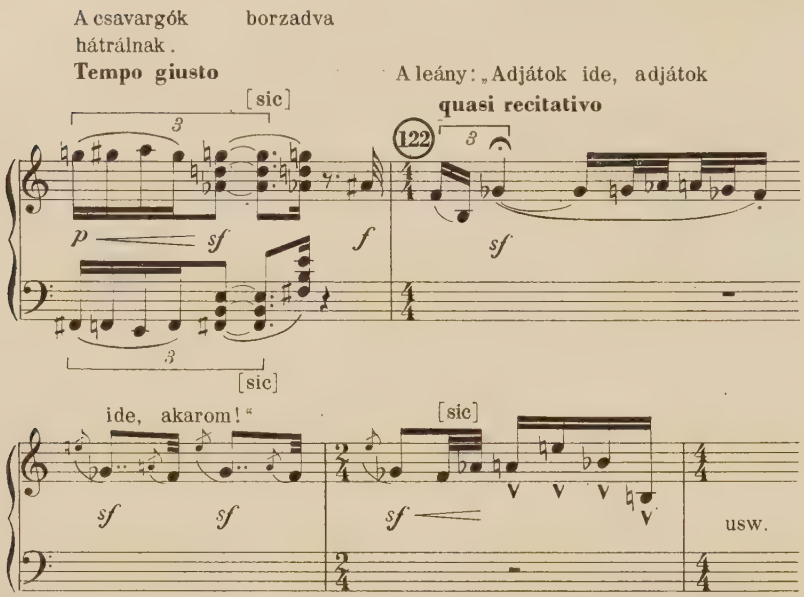




sie hängen ihn an ihre Stelle auf, stoßen die Lampe um, Finsternis.
Der Mandarin

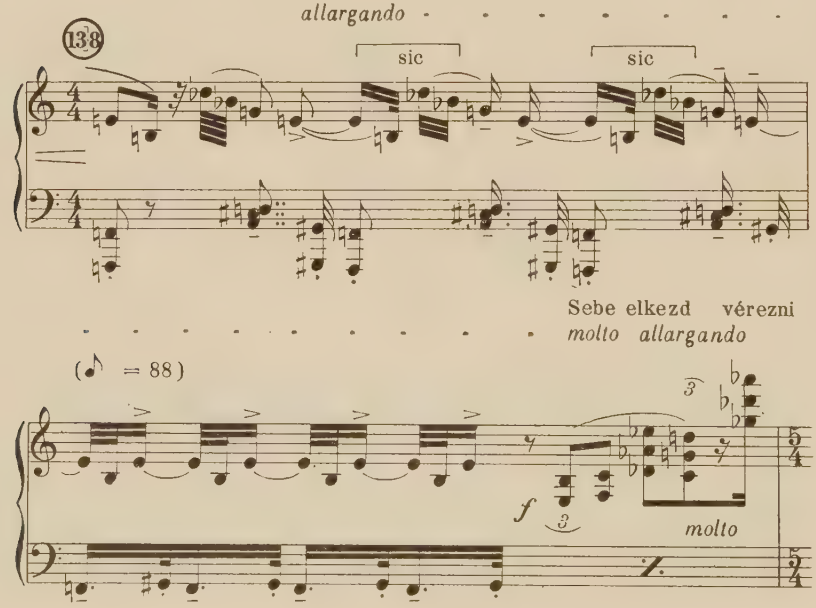
Nach dem 3. Takt von **Nr. 103** hat Bartók ein neugesetztes Finale im Umfang von drei Seiten eingeklebt; die erste Fassung wurde teils ausgeschnitten, teils überklebt. Unter der Überklebung blieb folgender Teil der ursprünglichen Fassung erhalten:

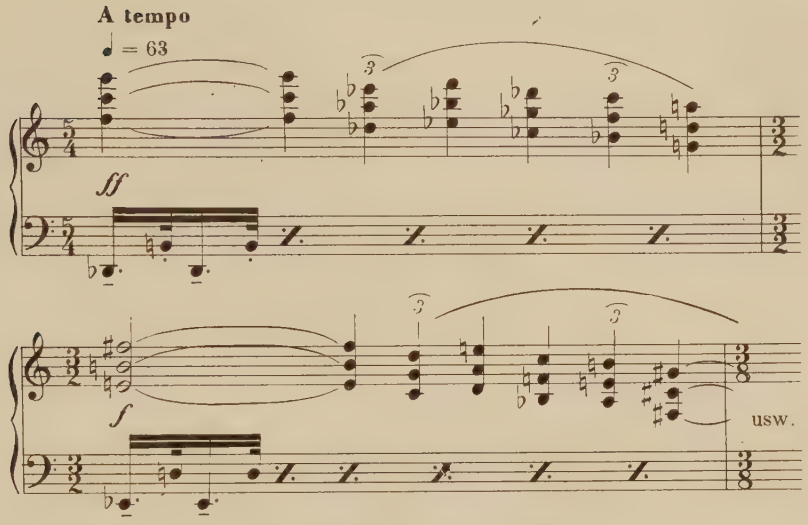




Plötzlich winkt das Mädchen: »Ich weiß schon, was hier zu tun ist. Schneidet ihn von dort ab!« Die Strolche fahren zusammen. Das Mädchen: »Gebt mir her den Mandarin.« Die Strolche weichen schaudernd zurück. Das Mädchen: »Gebt mir ihn her, gebt mir ihn her, ich will es!«

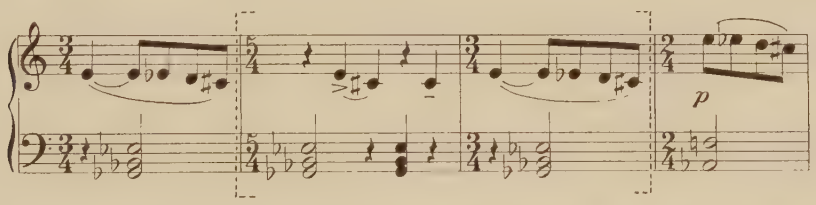
Auf der inneren Seite des zur Überklebung benützten Papiers sind noch einige Takte des Finales der ursprünglichen Fassung erhalten geblieben:





Seine Wunde beginnt zu bluten

Das obenerwähnte neugesetzte Finale (vom 3. Takt der **Nr. 103** an) stammt zwar ebenfalls von Hand III, ist jedoch mit dem heute bekannten Finale der Pantomime nicht identisch; sondern stellt diese Neukomposition eine Zwischenfassung (Finale II.) dar und ist wesentlich länger als der Schlußteil der endgültigen Fassung: ab **Nr. 104** erstreckt sie sich über 90 Takte.



Die zwei Takte (in gestrichelte eckige Klammern gesetzt) haben wi r auf Grund der Partitur in das Finale der Handschrift eingefügt. Sie dürften infolge eines Abschreibfehlers zufällig ausgeblieben sein: die in nächster Nähe stehenden zwei gleichen Takte (der 4. und 6. Takt nach **Nr. 105**) mögen den Kopisten beirrt haben.

3

Wie bereits erwähnt, hat Bartók den ursprünglichen zweihändigen Klavierauszug 1924 nach der zweiten Fassung umgeändert. Diese Fassung II aber war schon um 1922—1923 fertig ausgearbeitet. Dafür spricht

eine andere Partitur, die sich ebenfalls im Besitz der Budapester Oper befindet; diese wurde nach der zweiten Fassung noch mit der Schrift von Hand II aufgesetzt, d. h. sie kann spätestens aus dem Jahre 1923 datieren. Die überarbeiteten, als zweite Fassung erwähnten Abschnitte, die im zweihändigen Klavierauszug in den überklebten Teilen gegeben sind, stammen in dieser anderen Partitur fast ausschließlich von Hand II.

Diese Partitur ist in einen grauen Pappband gebunden, enthält 127 numerierte Seiten (1—127) und wurde auf fabrikmäßig vorliniertes Notenpapier geschrieben. Dieses Notenpapier weist dasselbe Fabrikszeichen auf, wie die Notenblätter des zweihändigen Klavierauszugs. Diese zweite Partitur war für Aufführungen an deutschen Bühnen bestimmt. Auf den Seiten finden wir deutsche Anweisungen, während die szenischen Hinweise zweisprachig sind, wie dies auch im gedruckten Klavierauszug für vier Hände der Fall ist. Auf dem grauen Einbanddeckel sehen wir den von unbekannter Hand mit blauem Blei geschriebenen Titel: *Bartók / „Der wunderbare Mandarin"*. Unten ist ein Schildchen aufgeklebt mit dem Text: UNIVERSAL-EDITION / WIEN—NEW YORK. Auf der ersten Seite dieser Partitur hat Bartók eigenhändig oben in der Mitte den Titel *A csodálatos mandarin / Der wunderbare Mandarin* und rechts folgende Angabe eingetragen: *Béla Bartók, op. 19.* In der Mitte dieser Seite finden wir am rechten Rand das Rundsiegel der Opernbibliothek mit dem Kossuth-Wappen, sowie den Stempel des Fachinventars, doch sind hier die nötigen Angaben nicht eingeschrieben (das Manuskript hat keine Inventarnummer). Unten zeigt diese Seite folgenden gestempelten Text: UNIVERSAL-EDITION / WIEN—NEW YORK (derselbe Firmenstempel ist auch auf Seite 3 zu sehen).

Diese Partitur stammt größtenteils von Hand II. Einzelne Seiten wurden herausgenommen und durch neue eingefügte Abschnitte ersetzt, die bereits von Hand III geschrieben wurden; außerdem finden wir noch einige kleinere Einklebungen. Bartóks Handschrift tritt in mehreren textlichen Eintragungen und Numerierungen in Erscheinung, außerdem stoßen wir mitunter auf Bartóks Notenschrift (so auf Seite 3 in der Stimme der zweiten und dritten Trompete, auf einer Einklebung auf Seite 68 in der Stimme des ersten und zweiten Fagotts usw.). All dies beweist, daß dieses Exemplar unter Bartóks Aufsicht geschrieben wurde. Des weiteren finden wir in dieser Partitur mit rotem (teilweise von Bartók stammende) und mit blauem Bleistift geschriebene Eintragungen und Numerierungen, sowie mit grünem Bleistift durchgeführte Korrekturen.[7]

[7] Der Partitur hat Bartók eigenhändig geschriebene Korrekturen und Abänderungen im Umfang von vier Seiten beigelegt.

Wir haben bereits erwähnt, daß diese Partitur größtenteils von Hand II geschrieben ist; obschon sie hauptsächlich auf einerlei Notenpapier gesetzt wurde, stoßen wir zwischendurch auch auf anderes Notenpapier; darum ist es eine naheliegende Folgerung, daß Bartók die Instrumentierung wiederholt überarbeitet hat. Dafür sprechen auch die von Hand III geschriebenen und nachträglich eingefügten Seiten, denn in diesen Fällen hat Bartók Passi ausgetauscht, die im musikalischen Text zwar nicht abgeändert, wohl aber anders instrumentiert werden konnte. Dies ist auch der Grund dafür, daß es trotz der Einfügungen nirgends zur Umnumerierung kam und der oberflächliche Betrachter den Eindruck gewinnt, als sei das Ganze in fortlaufender Arbeit aufgesetzt worden.[8]

Das Werk war also auch in seiner Instrumentierung schon seit längerer Zeit fertig, und wir müssen Bartóks Erklärung bezweifeln, daß die Instrumentierung noch ausstehe. Vielmehr ist diese Äußerung so zu verstehen, daß er mit seiner Arbeit noch nicht zufrieden war und mit ihr vorerst noch nicht vor die Öffentlichkeit treten wollte.

Nachdem er aber 1924 in der Instrumentierung des Werkes die nötigen Abänderungen durchgeführt hatte (diese überarbeiteten Abschnitte wurden dem Manuskript in der Abschrift von Hand III eingefügt), betrachtete Bartók sein Werk schließlich für vollendet. Noch im selben Jahre dürfte er die deutschsprachige Partitur mit der Einlage zwischen Seite 82 und 83, welche die für die Konzertaufführung bestimmten Schlußtakte (d. h. das Finale der sog. Suite) enthält, der Universal-Edition übersandt haben; im Sommer dieses Jahres versprach er bekanntlich auch der Budapester Oper die Übergabe des Materials[9]; dieses Versprechen hat er dann im Herbst auch erfüllt.

4

Mit der vollendeten zweiten Fassung war jedoch die Entstehungsgeschichte der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* noch keineswegs abgeschlossen. Nach beendeter Instrumentierung, aber noch vor dem Erscheinen des vierhändigen Klavierauszugs, also Ende 1924 oder Anfang 1925 machte sich Bartók noch einmal an die Arbeit und änderte das Finale aufs neue um. Der 1925 erschienene vierhändige Klavierauszug

[8] Bestimmte formale Übereinstimmungen sprechen dafür, daß dieses einst der Universal-Edition eingereichte Manuskript als Vorlage zur Abschrift der Dirigentenpartitur der Oper diente.

[9] Brief vom 5. Juni 1924 (Fol. Hung. 2697).

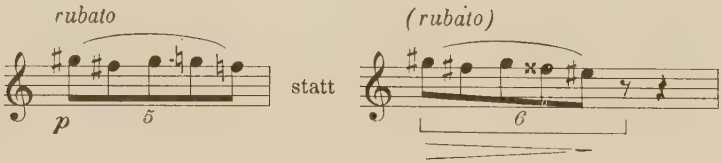
enthält bereits diese dritte Fassung des Finales, die beträchtlich gestraffter ist als die früheren Varianten (gegenüber den 90 Takten der Fassung II enthält diese nur 51 Takte). Die Budapester Oper hat die Partitur dieser dritten Fassung des Finales erst um 1931 erhalten, bzw. dieser neu gesetzte Abschnitt wurde erst um diese Zeit abgeschrieben und als Einlage zwischen Seite 144 und 145 des Dirigentenexemplars der Pantomime eingefügt. Diese Einlage von 9 Seiten Umfang stammt von unbekannter Hand und ist auf der ersten Seite oben folgenderweise betitelt: *Csodálatos mandarin / Partitura, új rész* / 1931. (Der wunderbare Mandarin / Partitur, neuer Teil).

5

Bartók scheint also um 1925 die Musik der Pantomime in der zweiten Fassung, mit dem dritten Finale als endgültig betrachtet zu haben, denn er hat auch den vierhändigen Auszug dem Verleger zur Vervielfältigung übersandt. Nun erfuhr aber die Musik des *Wunderbaren Mandarins* in der Folgezeit noch weitere Abänderungen und eine wesentliche Reduktion (die Normalpartitur und die Taschenpartitur des Werkes wurde in der Universal-Edition bereits auf Grund der endgültigen Fassung III veröffentlicht). Ausgehend von der zweiten Fassung, teilen wir des weiteren diese wichtigeren neuen Abänderungen mit.

Vom 4. Takt nach **Nr. 8** an wurde das Metrum über vier Takte geändert:

Takt 7 nach **Nr. 42** ist im Vergleich zur früheren Fassung rhythmisch abgeändert:



Der 1. Takt nach **Nr. 79** wurde gestrichen.

Fassung III behält im 4. Takt nach **Nr. 80** nur die ersten vier Viertel, der letzte Dritteltakt sowie der folgende Takt fehlen.

Die ersten zwei Takte von **Nr. 81** sind in der dritten Fassung gestrichen. (Dadurch rückte das Probezeichen **Nr. 81** mit zwei Takten weiter zurück.)

In Takt 4 von **Nr. 81** wurde nur das erste Viertel, allerdings mit einfacher Punktierung beibehalten (doch blieb — nebenbei bemerkt —in der Dirigentenpartitur die Doppelpunktierung bestehen) und dem 6. Takt angefügt, während der dazwischen gelegene 5. Takt gestrichen wurde. (Im Dirigentenexemplar der Oper ist zwischen dem dritten Takt und dem ersten, beibehaltenen Viertel des vierten Taktes von **Nr. 81** der Taktstrich gestrichen, wodurch der dritte Takt von **Nr. 81** zu einem 5/4-Takt wurde.)

Der letzte Takt vor **Nr. 82** und die Takte 3, 4, 5 und 6 nach **Nr. 82** entfallen in der letzten Fassung. (Im Dirigentenexemplar der Oper sind nach **Nr. 82** der 2. und 4. Takt, sowie die letzten drei Viertel des 5. Taktes gestrichen.)

Nach **Nr. 83** entfallen in der letzten Fassung die Takte 1, 2 und 3, sowie Takt 7 und 8.

Der 2. Takt nach **Nr. 85** ist gestrichen.

Der letzte Takt von **Nr. 86** entfällt.

Der 2. Takt nach **Nr. 87** wurde gestrichen.

Der 3. und 4. Takt nach **Nr. 94** bleibt in der letzten Fassung weg.

Die ersten vier Takte von **Nr. 97** entfallen.

Der 5. Takt von **Nr. 98** ist gestrichen.

Nach **Nr. 100** wurden Takt 2, 3 und 4 weggelassen. Das erste Achtel des 2. Taktes trat an die Stelle des ersten Achtels im 5. Takt.

Die zweite Hälfte von Takt 1 und die erste Hälfte von Takt 2 in **Nr. 103** wurden gestrichen, die belassenen Hälften wurden zu einem einzigen Takt zusammengezogen.

Die Anweisung »Vorhang« wurde anstatt beim letzten Takt, wie dies in der früheren Fassung der Fall war, zum drittletzten Takt vorversetzt.

Der Vollständigkeit halber sei bemerkt, daß die Dirigentenpartitur der Oper — wie wir schon bisher gesehen haben—von der dritten Fassung abweichende, u. zw. zum Teil noch mehr, zum Teil aber weniger Streichungen bzw. Abänderungen aufweist, so daß wir dieses Dirigentenexemplar gleichsam als Variante zur Fassung III betrachten können. In diesem Exemplar wurden außer den obenerwähnten Stellen folgende Passi mit schwarzem Bleistift gestrichen:

Nach **Nr. 82** der 2. Takt und die letzten drei Viertel des 5. Taktes (das verbliebene Viertel wurde mit dem nächsten Takt zusammengezogen).

Der 4. Takt nach **Nr. 85**.

Nr. 86 wurde völlig gestrichen.

Takt 3 und 4 nach **Nr. 91** entfallen.

Nach **Nr. 92** sind gestrichen Takt 2, 3, 4 und in Takt 5 das erste Achtel, an dessen Stelle das erste Achtel von Takt 2 angefügt ist.

Nach **Nr. 93** entfallen Takt 4 und 5, sowie in Takt 8 das letzte Viertel mit der Fermate.

Die Takte 3, 4 und 5 nach **Nr. 95**, sowie

der erste Takt nach **Nr. 101** sind ebenfalls gestrichen.

Zu all dem kommt noch die mit Bartóks Einwilligung durchführbare Kürzung von **Nr. 71** bis zum letzten Takt von **Nr. 75**, die im Dirigentenexemplar als endgültig gestrichener Passus gegeben ist.

Dagegen fallen Takt 3 und 6 nach **Nr. 82** in dieser Partitur nicht weg.

Diese kleineren und größeren Abweichungen, sowie die zahlreichen Druckfehler in den verschiedenen Partituren sind – unseres Erachtens — ein zureichender Grund, um die verfügbaren Abschriften des Werkes eingehend zu sichten und eine kritische Ausgabe herauszugeben.

6

Zusammenfassend können wir entschieden behaupten, daß die Pantomime *Der wunderbare Mandarin* als Ergebnis langwieriger Arbeit zu ihrer endgültigen Form herangereift ist. Die erste Fassung dürfte Bartók auf Grund der einschlägigen Mitteilung noch 1919 abgeschlossen haben, doch hat ihn dieses Werk auch weiterhin beschäftigt, so daß er es etwa um 1922—1923 zum Großteil überarbeitet hat (Fassung II). Zu dieser Zeit hatte er auch die Instrumentierung schon beendet. 1923 setzte er den vierhändigen Klavierauszug des Werkes auf,[10] aus dem er zwei Seiten (den Passus von **Nr. 50** bis zum 7. Takt nach **Nr. 53**) in seiner Handschrift auch in der Zeitschrift »Nyugat« veröffentlicht hat.[11] Von unwesentlichen, kleineren Abweichungen abgesehen entspricht dieses Konzept dem gleichen Passus des vierhändigen Klavierauszugs der Universal-Edition. 1924 änderte Bartók die Instrumentierung an mehreren Stellen und übersandte die als endgültig betrachtete Partitur der Universal-Edition und im Herbst d. J. der Budapester Oper. Ende 1924 oder Anfang 1925 befaßte er sich noch einmal mit der Pantomime und setzte das Finale

[10] Bartók suchte schon in Berlin im Februar 1923 einen Partner dazu (vgl. Deméný, J., *Bartók-Biographie* in »Zenetudományi tanulmányok« [Musikwissenschaftliche Abhandlungen] Bd. VII, S. 250).

[11] »Nyugat« (Westen) 1923, XVI/11, 16. Juni, S. 867.

neu auf. Dieses dritte Finale, das aus dem 1925 erschienen vierhändigen Klavierauszug bekannt ist und im Dirigentenexemplar als Einlage (als sog. »neuer Abschnitt«) vorliegt, wurde in das Manuskript des zweihändigen Klavierauszugs der Oper nicht aufgenommen, ja, es fehlt auch aus der Partitur, die ursprünglich der Universal-Edition übersandt wurde und sich zur Zeit im Besitz des Budapester Opernhauses befindet. (Bezüglich des zweihändigen Auszugs mag Bartók gedacht haben, daß sich dessen neue Überarbeitung durch den inzwischen in Druck erschienen Klavierauszug erübrige; die Partitur aber dürfte er nie wieder zur Hand bekommen haben.) Schließlich hat Bartók zu einer uns unbekannten Zeit (doch warscheinlich nach 1931) in der zweiten Hälfte des Stückes kleinere Abänderungen und mehrere Streichungen vorgenommen (Fassung III).

Die Durchsicht des oben mitgeteilten Materials bzw. der Vergleich des zweihändigen und des aus späterer Zeit datierenden vierhändigen Klavierauszugs bezeugt, daß Bartók einzelne Abschnitte der Pantomime nicht nur neu komponierte, sondern zugleich auch wesentliche Kürzungen durchführte, so z. B. in der bereits erwähnten neuen, d. h. dritten Fassung des Finales, wo er (ab **Nr. 104**) gegenüber den 90 Takten der zweiten Fassung nur mehr 51 Takte beließ. An anderen Stellen strich er — wie wir gesehen haben — bald längere bald kürzere Passi. All dies spricht dafür, daß sich Bartók selbst mit dem einmal schon fertigen Werke auch weiterhin beschäftigte und seiner Neigung zur Straffung, zur starken Konzentration entsprechend bestrebt war, die Aussage seiner Schöpfung in die bündigste, gestrafftеste Form zu fassen. Somit dürfte auch diese wiederholte Überarbeitung dazu beigetragen haben, daß Bartók mit der Uraufführung des *Wunderbaren Mandarins* bzw. mit der Übergabe der Partitur so lange zögerte.

(1951, 1959)

Nach Abschluß unserer Abhandlung erschien im Juniheft 1960 der Zeitschrift »Muzsika« (Musik) die Arbeit von Prof. D. Dille (*Egyes Bartók-művek végleges alakjáról* — Über die endgültige Fassung einiger Bartókscher Werke). Obwohl sich Prof. D. Dille a. a. O. auch mit dem *Wunderbaren Mandarin* beschäftigt, erachten wir die Veröffentlichung unserer Arbeit — mit Hinblick auf die abweichenden Forschungsergebnisse — auch weiterhin für aktuell.

Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik

von

B. C. Nagy

In der internationalen Volksmusikwissenschaft gibt es noch zahlreiche ungelöste Fragen. Diese Disziplin kommt ja auch kaum darüber hinaus, als die anfallenden Materialien zu sammeln und zu ordnen. Bestenfalls entwickelt sie noch populärwissenschaftliche zusammenfassende Werke, die die Hauptzüge der einzelnen Dialekte mehr oder minder wissenschaftlich festzustellen trachten. Die ungarische Volksmusikwissenschaft ist insofern führend, als sie zur Erschließung der Herkunft und der internationalen Beziehungen der ungarischen Musikfolklore sehr wertvolle Untersuchungen durchführt. Im komplizierten Gewebe der europäischen und eurasischen Dialekte ist sie bemüht, den Ausgangspunkt des eigenen Stils aufzufinden. Es ist keine einfache Arbeit, denn der jahrtausendalte Stamm der ungarischen Volksmusik ist weit verzweigt.

Die vorliegende Studie möchte mit ihren bescheidenen Mitteln zu dieser großen Arbeit dadurch beitragen, daß sie zu drei heftig umstrittenen Problemen neue Beiträge liefert: einmal zum Problem der *Klagemelodie*, einer Überlieferung unserer Volksmusik aus dem Osten, zweitens zum »*Neuen Stil*«, den unser Volk unter unbekannten Umständen in Europa entwickelt hat, drittens zur Frage des Verhältnisses der europäischen Pentatonik zur ungarischen Volksmusik. Sie trachtet alle drei Probleme im Lichte der neuesten internationalen Varianten, mittels der charakteristischsten Melodietypen zu exponieren, sie gleichsam in ihren Hauptformen niederzulegen.

I

Die Frage des Klageliedes

Das Klagelied ist vielleicht die einzige Singart, die sich heute noch in ihrer Urform offenbart. Seine außerordentliche Intimität sichert ihm

die Reinheit des Stils. Wie Boose[1] behauptet, wird den finnisch-karelischen Klageweibern heute noch Zauberkraft zugeschrieben; ihr leidenschaftlicher, deklamierender Gesang soll nicht nur Mitleid erwecken, sondern auch die unbekannten Mächte aussöhnen. Mahler, der die russischen Klagelieder bekannt gemacht hat, charakterisiert das Klagen, das gleichsam den Augenblick festhält, in dem sich das Reden vom Singen trennt, folgenderweise: »Das nordrussische Klagelied ist ein melodisches Rezitativ, eine musikalische Deklamation, ein reimloses Lied, ein rhythmisches Reden, dessen Aufzeichnung eine schwierige Aufgabe ist.«[2] Danckert[3] stellte den Tonumfang des Klageliedes in ganz Europa fest. Es begnügt sich bei den Inselkelten mit einigen, aber auch auf Sardinien, Korsika und Sizilien mit höchstens 5—6 Tönen. Seiner Beobachtung nach kommen sie in Dur- und Mollcharakter gleicherweise vor. Seine Angaben werden auch durch unsere Erfahrungen gestützt. Der durchschnittliche Tonumfang der finnisch-karelischen, ukrainischen, rumänischen, ungarischen, serbischen Klagelieder erstreckt sich auf 5 Töne, jener der mordwinischen und rumänischen manchmal nur auf 3. Die karelischen und mordwinischen Klagen überschreiten nie den Ambitus von 4 Tönen.

Zu den Totenklagen kann mit vollem Recht die Brautklage der Hochzeit hinzugezählt werden. Kiss[4] schreibt: »Der Abschied der Braut ist der dramatischste Teil, der Höhepunkt der Hochzeit. Nicht nur bei uns, sondern bei den meisten Völkern nimmt die Braut, bevor sie ins Haus des Bräutigams zieht, rührenden Abschied von Eltern, Verwandten, Nachbarn und Freundinnen, von ihrem bisherigen Leben.« Auch Mahler behandelt in seinem Buch über die russischen Klagelieder die zwei Anlässe zur Klage gemeinsam: »die Hochzeit wird nicht nur als ein fröhliches, sondern auch als ein tragisches Fest gefeiert« . . . »Sie bedeutet den Abschied vom Elternhaus, von Kindheit, Reinheit und Freiheit.«[5] Über den musikalischen Charakter der Hochzeitsklagen sagt Kiss: »Bei den früheren Hochzeiten dürfte der Brautabschied im allgemeinen ein Klagelied gewesen sein.«[6] Die Tonlinie und die Form der

[1] Boose, F.: *Typen der Volksmusik in Karelien.* Archiv für Musikforschung, III (1938), 96—118.

[2] Mahler, E.: *Die russische Totenklage.* Leipzig, 1936 (Veröffentlichung des Slawischen Instituts 15); 130.

[3] Danckert, W.: *Das europäische Volkslied.* Berlin, 1939.

[4] Kiss, L.: *Vom dritten Band des Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (des weiteren CMPH). Neue Musikalische Rundschau IX (1954), 21—26. Die Anführung s. S. 130.

[5] Mahler, E.: a. a. O. 163.

[6] Kiss, L.: a. a. O. 23.

Brautklagen[7] bei den Ungarn und Tschangoungarn berührt tatsächlich den Bau der Totenklage.

Auf die ugrischen (mansischen-chantischen) Varianten des durpentakkorden Melodiekerns der ungarischen Klagelieder wurde Szabolcsi als erster aufmerksam.[8] Anlaß hierzu waren die von Patkanow[9] veröffentlichten 23 chantischen Melodien (darunter eine Totenklage). Eine reichere Melodiemitteilung des finnischen Väisänen bekräftigte nur Szabolcsis[11] frühere Annahme: die ugrischen Bären- und Heldenlieder seien den ungarischen Klagemelodien verwandt. Kodálys zusammenfassendes Werk[12] widmet schon ein besonderes Kapitel den Klagen, und der Verfasser dieser Studie lenkte als erster die Aufmerksamkeit auf das Vorhandensein dieses Typs in der lyrischen ungarischen Volksmusik[13] hin. Vargyas machte auf die historischen Lieder als mögliche verwandte Typen der Klagemelodie[14] aufmerksam und ergänzte die einschlägigen Angaben noch durch weitere kleinere Abhandlungen.[15]

Nachdem Szabolcsi seine chantischen und ungarischen Beispiele auch noch durch vierzeilige chinesische Varianten ergänzt hatte,[16] gelang es dem Verfasser dieser Arbeit den Typ bzw. seine Elemente auch bei den Nachbarvölkern aufzufinden.[17]

Alle diese Arbeiten bezogen sich auf ein und denselben, von Szabolcsi aufgeworfenen Melodietyp: auf die Klagelieder mit Zäsurordnung 2—1, die das Rückgrat der Klage bilden. Dies wurde auch von Kiss in seiner Abhandlung über die Hochzeitsklagen bestätigt: »Die Klagemelodie

[7] CMPH III/A *Hochzeit.* Zur Drucklegung bearbeitet von L. Kiss, 1955. Nr. 76—81 und 233—296.

[8] Szabolcsi, B.: *Melodien ostjakischer Heldenlieder — ungarischer Klagelieder.* Ethnographia XL (1933), 71—75.

[9] Patkanow, S.: *Die Irtisch-Ostjaken und ihre Volkspoesie.* St. Petersburg, 1897—1900.

[10] Väisänen, A. O.: *Wogulische und ostjakische Melodien.* Helsinki, 1937 (Suomalais-ugrilaisen Seuran Toimituksia LXXXIII).

[11] Szabolcsi, B.: *Ostjakische und wogulische Melodien.* Ethnographia XLVIII (1937), 340—346.

[12] Kodály, Z.: *Die Musik.* Ethnographie des Ungartums IV. (1935) V. Klagelieder, 41—45.

[13] C. Nagy, B.: *Ursprung des ungarischen Volksliedes.* Musikalische Rundschau (Zenei Szemle) — (1947), Ugrische Elemente, 210—213.

[14] Vargyas, L.: *Ugrische Schicht in der ungarischen Volksmusik.* Musikwissenschaftliche Studien I. Kodály-Gedenkband, Budapest (1953), 611—657.

[15] Vargyas, L.: *Beitrag zum Ursprung der Klagemelodie.* Neue Musikalische Rundschau (Uj Zenei Szemle) V, 7—8 (1954), 46—47. — Derselbe Verf.: *Erfahrungen über die rumänischen Volksliedsammlungen.* Neue Musikalische Rundschau V. 7—8 (1954), 29.

[16] Szabolcsi, B.: *Beiträge zur Frage der ungarischen Klagemelodie.* Neue Musikalische Rundschau V, 7—8 (1954), 48—49.

[17] C. Nagy, B.: *Beiträge zur Entfaltung des ungarischen Volksliedes.* Musikwissenschaftliche Studien VII (1959), 605—688.

weist auf eine maquam-artige Grundmelodie mit lockerem Gefüge und lediglich mit der Kadenz 5,4, x hin.«[18] Auf dieses lockere Gefüge hatte auch Mahler in seinen Bemerkungen über die russischen Klagelieder hingewiesen: im Melodietyp »ist die Zahl der Strophen labil«,[19] die *Melodie ist »eine metrische Basis für den Vers«*.[20] Diese Bemerkung bedeutet, daß auch in anderen Dialekten bedeutende Melodieformen ans Klagelied anknüpfen. Mahler selbst äußert darüber: »Die nordischen Klagelieder . . . geben sich in dorischer Linie, in Quartintervallen zwischen G und C.«[21] Diese Bemerkung ist für uns äußerst lehrreich: einerseits deutet sie auf den kleinen Tonumfang der russischen Klagelieder hin, andererseits darauf, daß eben die nordrussischen Klagelieder des ugrischen Gebietes, woher wir unsere ungarischen Klagelieder ableiten, den viertonigen Umfang mit »Halbschluß« aufweisen, deren Finalis auch in den ungarischen Klageliedern so oft wiederkehrt. (Tonumfang *d c h a*). Dieser Umfang bildet die *Hälfte* der ungarischen Klagemelodie (bevor die Melodie auf *g* schreitet). Mahler geht in seinen Folgerungen noch weiter: »Die Klagemelodie steht dem Heldenlied nahe.«[22] Und dies bezieht er nicht nur auf die Melodie, sondern auch auf die Art des Vortrages: »Der Reim spielt auch im Epos keine Rolle«[23]. »In den Bylinen kann es sich höchstens um einen embryonalen Reim handeln« und »auch die Anzahl der Strophen ist labil«.[24]

Nicht nur Mahler findet verwandte Züge zwischen der Klage und dem Heldenlied. Boose erkennt diese Analogie zwischen den finnisch-karelischen Klageliedern und den historisch-mythologischen Melodien der Kalewala (den Runen). Der Unterschied besteht bloß darin, daß die finnische Klage lockerer, improvisierter ist und solo, ohne instrumentale Begleitung vorgetragen wird. Boose meint, daß das finnisch-karelische Klagelied »eine Improvisation nach festem Modell ist«.[25] Dieses Modell ist uns bekannt: es ist zumeist derselbe Melodiekern mit der Zäsur 2—1, den wir soeben besprochen haben. Wohl sind die finnischen Klagelieder überwiegend von mollpentakkordischem, die Runen aber auch von Durcharakter. Ihre Terz ist aber nicht ausschlaggebend, denn »ihre Haupttöne sind 1 und 5, außerdem der Ton 2 und 4 *(d c a g)*,

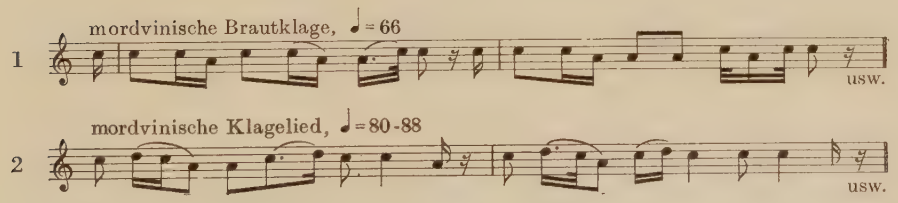
[18] Kiss, L.: a. a. O. 24.
[19] Mahler, E.: a. a. O. 128.
[20] ebd. 131.
[21] ebd. 134.
[22] ebd. 130.
[23] ebd. 128.
[24] ebd. 129.
[25] Boose, F.: a. a. O. 101.

die Terz aber ungewiß und von durchlaufendem Charakter«.[26] Es ist interessant, daß DANCKERT in den russischen Bylinen in Dur die Terz ebenfalls für den Nebenton hält, und die Töne 5, 4, 2 *(d c a)* als die Haupttöne (unter den bereits erwähnten *d c a g*)[27] spürt. Dieser Bestand ist mit dem russisch-bulgarischen »Sol-modus« *(d c a g)* PANOFFS identisch.[28]

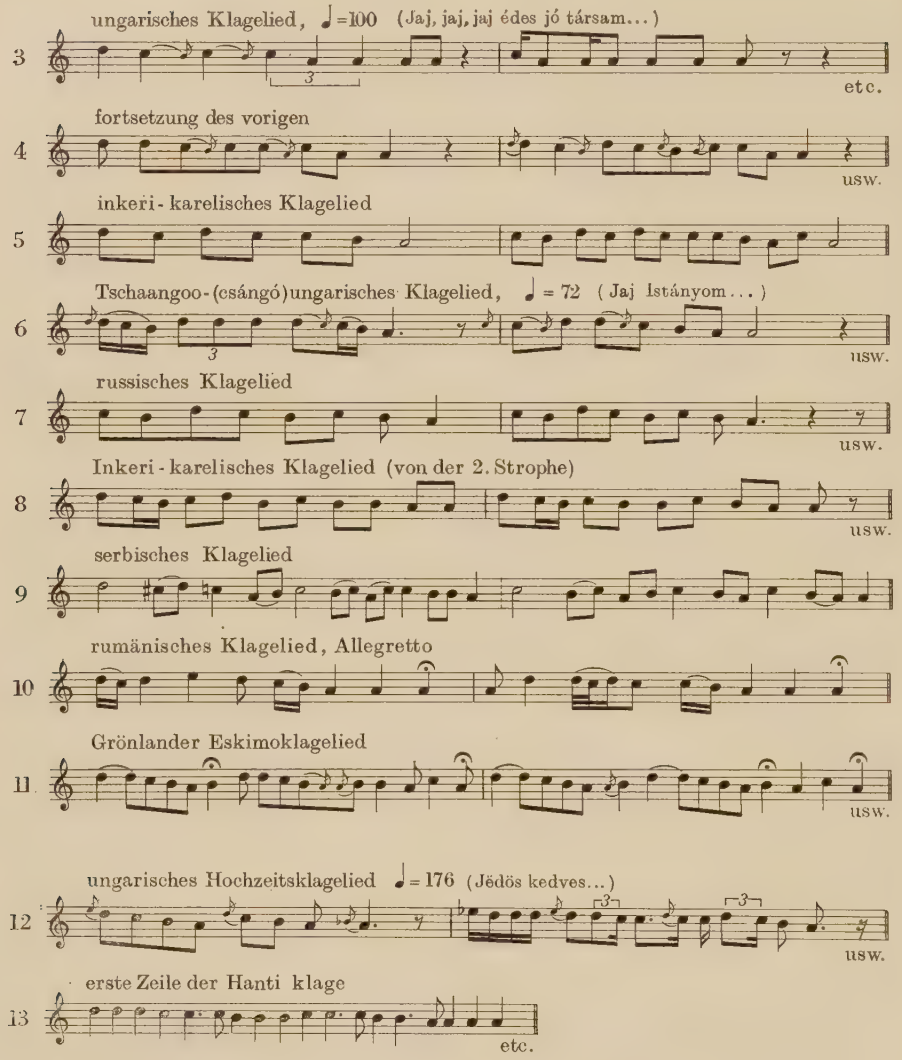
Um die Frage der Formenwelt und des Tonumfanges ermessen zu können, gingen wir von dem im Klagelied verborgenen alten, halbtonlosen Melodiekern aus. Die dominierende Halbtonlosigkeit finden wir nur in den Klageliedern der an und für sich schon fünfstufigen mordwinischen Volksmusik.[29] Diese Erscheinung ist zugleich der erste Wink, daß die Klage leicht aus dem allgemeinen Volksmusikstil zu schöpfen vermag. Der Bestand *d c a* bei einem Teil unserer Klagelieder dringt bis zum Kern der eben diskutierten Tonlinie, weil diese mit ungarischen Kalgeliedern von gleichem Bestand vergleichbar ist und die Entwicklung der sehr ähnlichen russischen, inkeri-karelischen, tschango-ungarischen, rumänischen, serbischen *a*-tetrakkordischen Beispiele, ja sogar die der Eskimos erklärt [Beispiel I, A]. Und wenn man berücksichtigt, daß die fraglichen russischen Bylinen manchmal, wenn auch nur flüchtig, das *g* berühren (Beispiel V. 3, 6), dürfen wir annehmen, daß die Entfaltung des neuen Grundtones (der *do*-Tonalität) ein sehr einfacher psychologischer Vorgang gewesen sein mochte. Für diese Entwicklung sprechen unsere finnisch-karelischen, slowakischen, ungarischen, tschango-ungarischen, rumänischen und korsischen Melodiebeispiele (I, B zeigt zwei zeilige, I, C dreizeilige Beispiele).

Beispiel I ABC

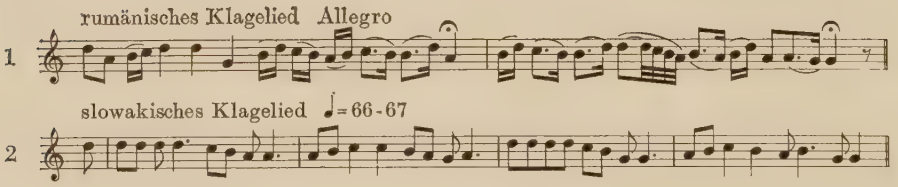
A

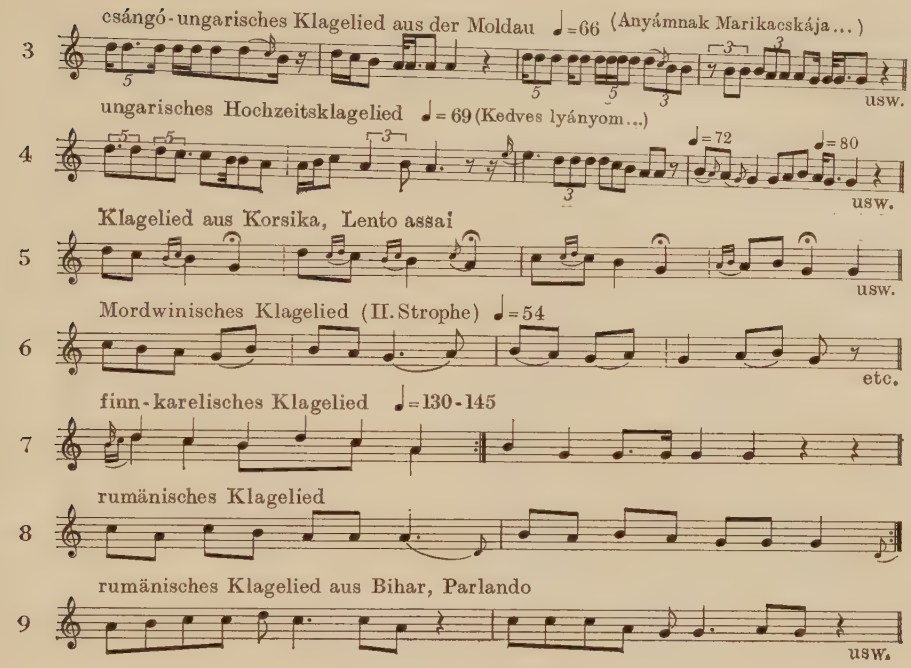


[26] ebd. 99.
[27] DANCKERT, W.: a. a. O. 378.
[28] PANOFF, P.: *Die altslawische Volks- und Kirchenmusik. Handbuch der Musikwissenschaft 38.* Potsdam (1930), 3.
[29] VÄISÄNEN, A. O.: *Mordwinische Melodien.* Helsinki, 1948. (Suom. Ugr. Seur. toim. XCII), Nr. 17—23, 25, 70, 71.

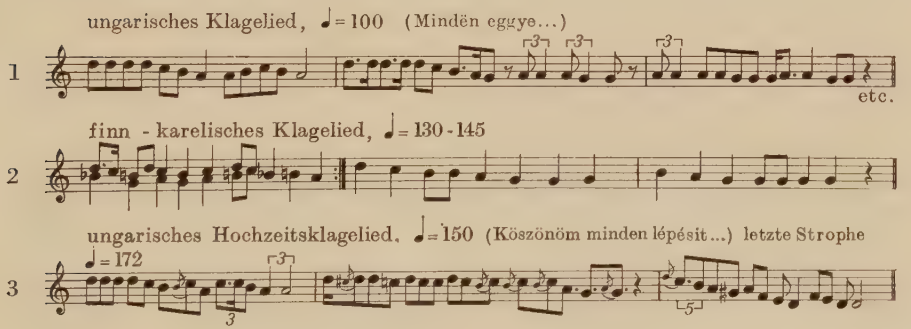

ungarisches Klagelied, ♩=100 (Jaj, jaj, jaj édes jó társam...)
etc.
fortsetzung des vorigen
usw.
inkeri-karelisches Klagelied
Tschaangoo-(csángó)ungarisches Klagelied, ♩ = 72 (Jaj Istányom...)
usw.
russisches Klagelied
usw.
Inkeri-karelisches Klagelied (von der 2. Strophe)
usw.
serbisches Klagelied
rumänisches Klagelied, Allegretto
Grönlander Eskimoklagelied
usw.
ungarisches Hochzeitsklagelied ♩ = 176 (Jédös kedves...)
usw.
erste Zeile der Hanti klage
etc.

B


rumänisches Klagelied Allegro
slowakisches Klagelied ♩= 66-67



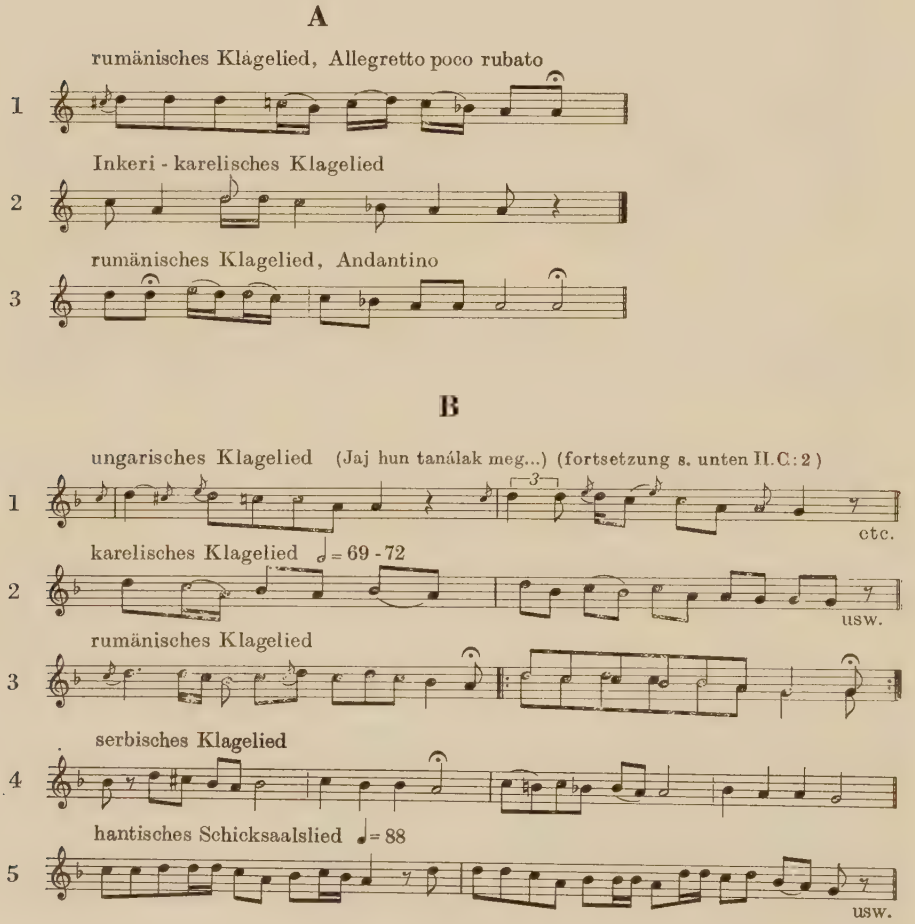
C



Beim Sammeln der osteuropäischen Klagemelodien fiel auf, daß auch der in zwei Zeilen gegliedert mollpentakkordische Melodiekern seine selbständige tetrakkordische »Halbmelodie« hat *(d c b a)*. Vorerst zwar bloß in der inkeri-karelischen und rumänischen Volksmusik (Beispiel Nr. II A), denn in allen übrigen Melodiebeispielen folgt der Tetrakkordzeile sofort die zweite pentakkordische Zeile mit dem Grundton *g* (Beispiel Nr. II B). Doch ist zu bedenken, daß manchmal wieder nur die halbtonlosen Töne *d c a g* als Haupttöne der mollpentak-

kordischen Beispiele empfunden werden. Das kann man gerade in den ungarischen Exemplaren am deutlichsten beobachten (Beispiele II, B, 1 bzw. II, C, 2). Wir wollen aus diesen wenigen Beispielen, die die Rolle der Terz wieder ins Wanken bringen, keine übertriebenen Schlußfolgerungen ziehn, umso weniger, da in den meisten mollpentakkordischen Klageliedern die Terz mit den anderen Tönen gleichgestellt ist und der Vergleich mit einzelnen ungarischen Varianten in Dur (Beispiel *I, C, 1;* II, C, 1, 2) nicht selten beweist, daß die Klagen in Dur und in Moll aus demselben Stamm entsprossen sind.

Beispiel II ABC



csángó-ungarisches Hochzeitsklagelied aus der Moldau, Parl. rub. (Rijjan...)

6

Klagelied aus Korsika, Lento assai (s. I.B.:5)

7

C.

russisches Klagelied, ♩ = 66 (II. Srophe)

1

ungarisches Klagelied, (Jaj de sokat biztatá ...) (fortsetzung der obigen II.B.: 1.)

2

ungarisches Hochzeitsklagelied Parl. rub. ♩ = 108-112 (Nem lësz nëkem.) II. Strophe

3

ungarisches Klagelied aus Siebenbürgen, Parlando

4

csángó-ungarisches Klagelied aus der Moldau, ♩ = 72 (Marikám...)

5

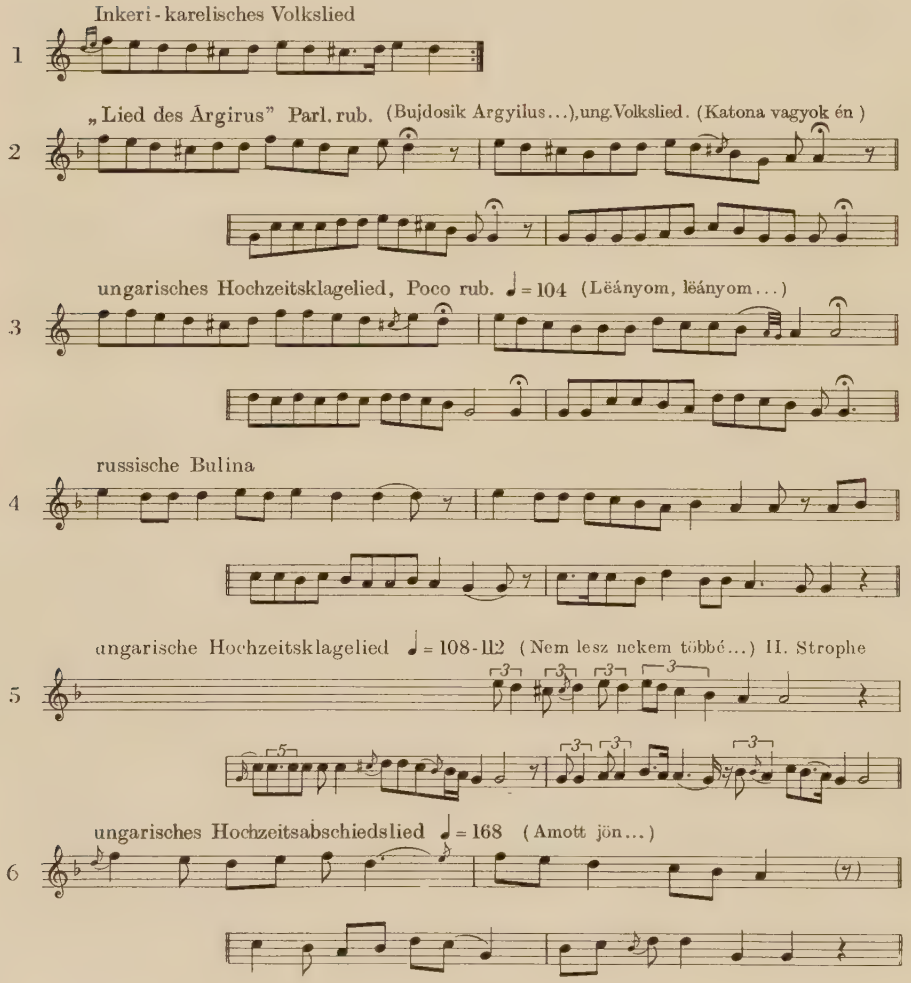
Ein besonderes Beispiel der in metrischen Einheiten gegliederten Mollklagelieder mit Kadenz 2—1 ist die Klagevariante mit dem Text »Katona vagyok én« (Ich bin Soldat) bekannt gewordene ungarische Melodie. Mit der Melodie der Reimerzählung »Vom Prinzen Argyrus« (17. Jahrhundert) treffen sich zum erstenmal die ungarischen historischen Lieder und Klagemelodien. Diese Beziehung wurde von unserer Wissenschaft schon seit längerer Zeit vermutet. Vargyas stellte bereits 1953 fest, daß unsere rezitierenden 12er in dieser Melodiekategorie häufig vorkommen und daß »dadurch vielleicht die ugrische Beziehung der historischen Lieder in Frage kommen kann«.[30]

Ein Jahr später äußert Szabolcsi die Meinung, daß »sich die erweiterten Zeilen der Klagemelodie ausgedehnt haben, die zweizeilige Formel zur vierzeiligen wurde (und so knüpfte sich an diese das Totenlied, das Lied des Argyrus und dadurch eine historische Melodiegruppe).«[31]

[30] Vargyas, L.: *Ugrische Schicht.* 614.
[31] Szabolcsi, B.: *Beiträge* 49.

Diese Melodiefamilie, zu der sich auch die Melodie Nr. 77 in Dur, und die Nr. 257 in Moll von Band III/A des Corpus Musicae Popularis Hungaricae, »Hochzeit«, außerdem Melodien wie die des Liedes »Mit busulsz kenyeres« fügen, konnte mit einer russischen Bylina von ähnlichem Gefüge ergänzt werden. Damit aber zog auch die Melodie von großem Tonumfang in das Reich der Klagelieder ein, die in aller Welt für Melodien mit kleinem Tonumfang galten.

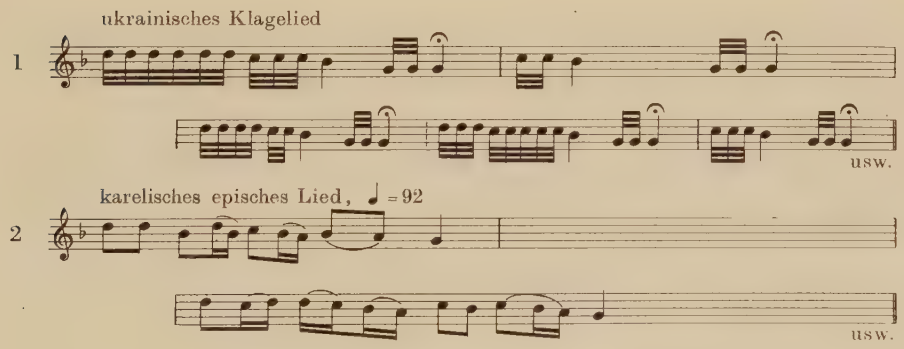
Beispiel III


Inkeri-karelisches Volkslied
1
„Lied des Árgirus" Parl. rub. (Bujdosik Argyilus...), ung. Volkslied. (Katona vagyok én)
2
ungarisches Hochzeitsklagelied, Poco rub. ♩ = 104 (Lëányom, lëányom...)
3
russische Bulina
4
ungarische Hochzeitsklagelied ♩ = 108-112 (Nem lesz nekem többé...) II. Strophe
5
ungarisches Hochzeitsabschiedslied ♩ = 168 (Amott jön...)
6

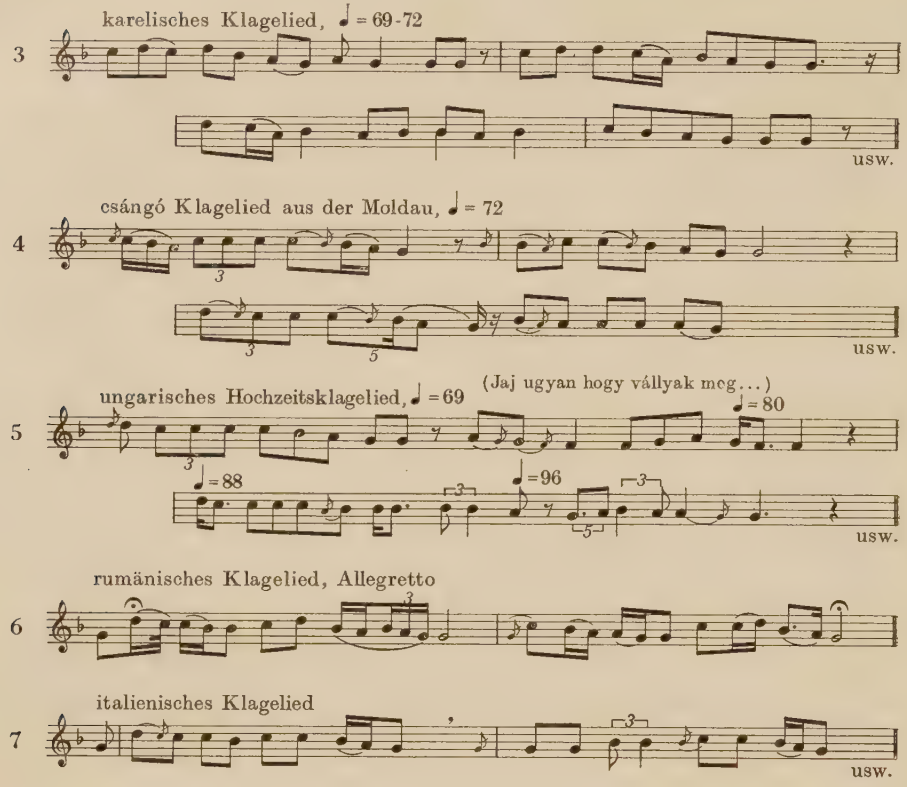
Die ungarischen Brautabschiede erscheinen oft im steifen Metrum des lateinischen Verses und des historischen Liedes (s. im angeführten Band III/A des CMPH »Hochzeit«: 255, 256, 259—61, 291—297). Das gibt uns einen Wink zu weiteren Forschungen auf dem Gebiet der Kirchenlieder und der historischen Gesänge, die Halbmelodien mit der Zäsur 2—1 aufweisen. Wenn sich das ungarische Klagelied in der Hochzeit manchmal auch mit Elementen des historischen Liedes deutlich verflicht, ist es heute schon eine rezitative, lockere Singform und kann als freie Variierung über ein maquamartiges, strenges Modell mit der Kadenz 2—1 gelten. In vielen mollpentakkordischen Klagen löst sich selbst diese Formgebundenheit auf.

Anscheinend löste sich die Klage in Moll im Norden wie im Süden schon früh von jeder Gebundenheit. Als einziges Prinzip galt, daß die Zeile auf den Grundton hinabsteigt. Darauf trifft Mahlers Bemerkung zu: »die Melodie ist die metrische Basis für den Vers«, wobei dies auch die Gliederung der Verse der Heldenlieder sein mochte. Unser folgendes Beispiel Nr. IV stellt karelische, ukrainische, ungarische, rumänische und italienische Mollklagelieder nebeneinander. Dieser Tonbestand dominiert vorwiegend in der karelischen Volksmusik, wie dies aus den Beispielen der Studie Väisänens hervorgeht.[32] Wie die Mollmelodie (8er) des finnischen Heldenliedes in das rumänische und italienische Klagelied geraten konnte, ist heute noch ungeklärt.

Beispiel IV



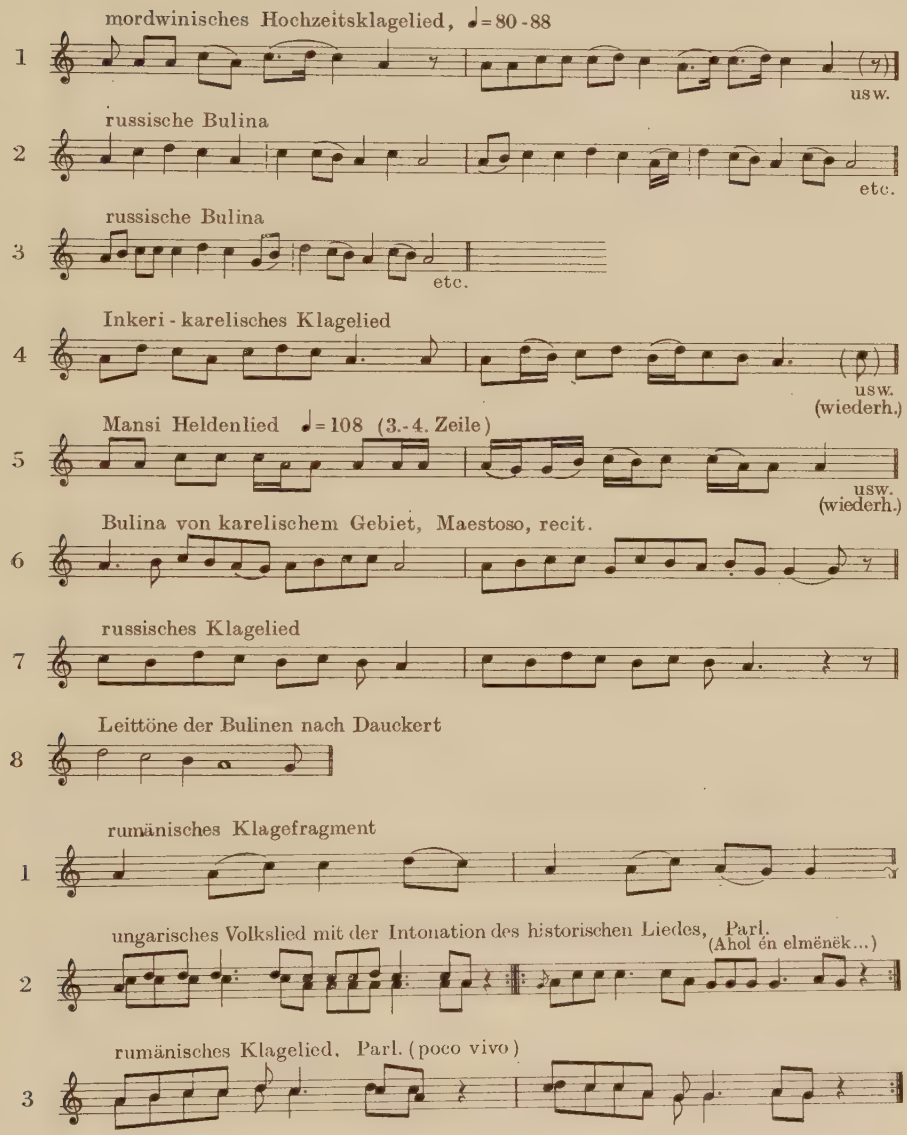
[32] Väisänen, A. O.: *Itkuvirsi Karjalaisten kohtalosta.* Kalevalaseuran vuosikirjasta 20—21. Porvoo, 1941, 317—328.



Die Hauptform des ungarischen Klageliedes ist aber keine umfangreiche Mollmelodie oder coupletartige, lockere, mollpentakkordische Melodie, sondern eine Durform mit der Kadenz 2—1, bzw. 5—4—x. Vergleicht man ihre Halbzeile mit »Halbschluß«, mit einem Typ der russischen Bylinenmelodien, dann zeigt sich eine überraschende Ähnlichkeit mit den nordischen (karelischen, russischen, mordwinischen) Klageliedern. Ein Teil dieser Melodien berührt den *g* Ton, die karelische Byline schließt sogar schon auf diesem Ton (Beispiel V, 3, 6).

Die Reihe dieser Melodien, — unter denen die uns besonders interessierende mansische Volksmusik durch ein Heldenlied vertreten ist, — können wir durch rumänische Klageliedern mit dem Finalis *g* und durch ein ungarisches Volkslied mit ähnlichem Bau ergänzen (Beispiel VI). Hierher fügt sich auch die Melodie Nr. 367 der Kodályschen Beispielsammlung.

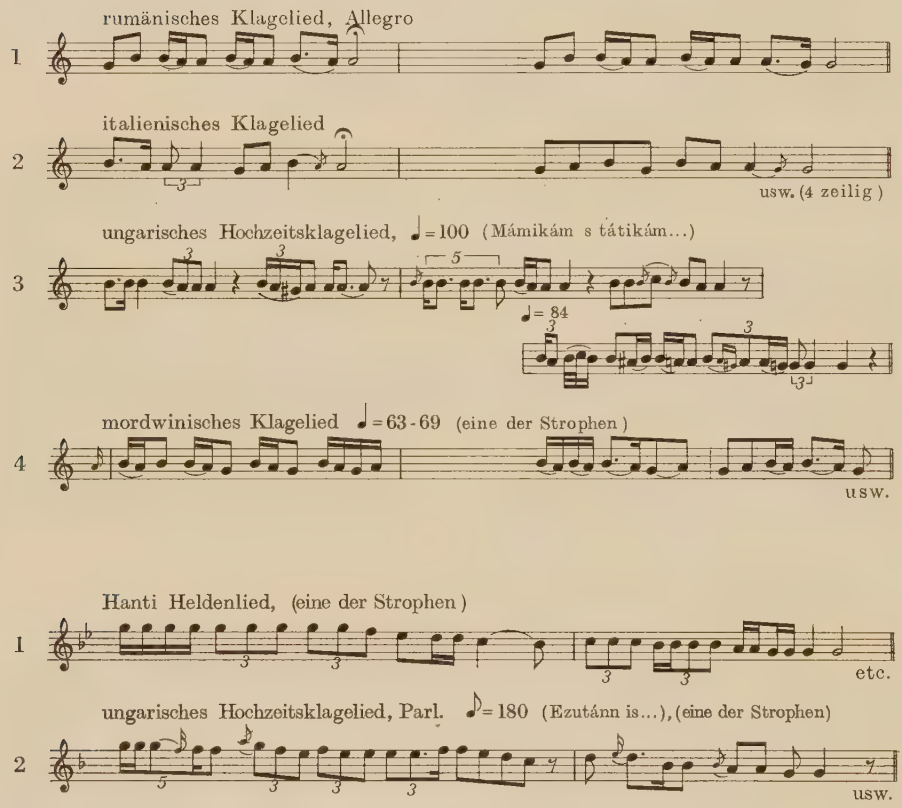
Beispiele V und VI



Wenn wir bisher ein bestimmtes System vorgefunden haben (dessen Tonlinie erst künftig erforscht werden muß), so hört das bei Klageliedern von anderer Tonlinienprägung auf. Unser folgendes Beispiel (Nr. VII)

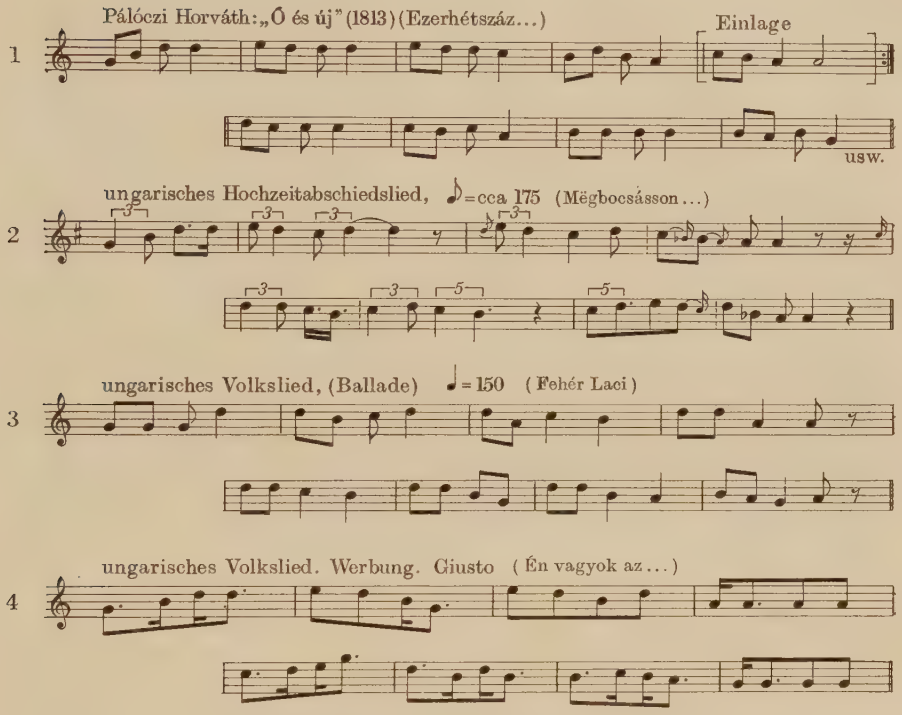
zeigt ein Klagelied in Dur mit kleinem Tonumfang, das Beispiel Nr. VIII aber erstreckt sich über die ganze dorisch-äolische Skala.

Beispiele VII und VIII



Die folgende Hochzeitsklage Nr. 8 schwankt zwischen Dur und Moll. Es sei bemerkt, daß in VÄISÄNENS mansisch-chantischem Band außer dem Schicksalslied Nr. 87 mit der Zäsur 2—1 das Heldenlied Nr. 170, besonders aber das Volkslied Nr. 176 Beachtung und weitere Untersuchung verdienen (Beispiel II, B, 5 bzw. VIII, 1).

Beispiel IX



Es muß schließlich festgestellt werden, daß die Tonlinien- und Formreihe der Klagemelodien mit den bisher veröffentlichten häufigeren Formationen bei weitem nicht abgeschlossen werden kann. Selbst wenn man von den Hochzeitsklagen absieht, die unser Volk aus anderen Formtypen entlehnt hat (Nr. 79—80 und 238) II im Band: Hochzeit III. A. nach dem neuen Stil, Nr. 233 –235 nach dem Lied mit dem Text »Szomorú fűzfának«, d. i. nach den Melodien Nr. 95., 104. von Kodály, die Melodien Nr. 304—310 nach Kodálys Melodie Nr. 379, bzw. nach dem auf Seite 47 besprochenen berühmten Trinklied, Nr. 246—249 aus Pálóczi-Horváths »Ötödfélszáz ének« (»Viereinhalbhundert Gesänge«) [Text: »Ezerhétszázhetvennégyben«] s. Beispiel IX usw.), so bleiben immer noch zahlreiche Klagelieder, deren Herkunft unbekannt ist. Besonders beachtenswert sind die Klagemelodien Nr. 291—295 mit großem Ambitus und besonderer Linienführung aus dem Hochzeitsband III A, die für uns genau so ungelöst sind, wie Mahlers Hochzeitsklagen mit dem

Ambitus über eine Oktave,[33] oder eines der russischen Klagelieder bei Panoff.[34] Neben den Haupttypen, die in den Beispielen I und II mitgeteilt wurden, ist aber die Anzahl dieser Klagelieder, allen Anzeichen nach, nur gering.

Durch die Zusammenstellung obiger Melodiebeispiele wollten wir die weitere Arbeit der Forscher fördern. Aus unseren Beispielen geht hervor, *daß der Melodiekern der ungarischen Klagelieder mit der Kadenz 2—1 keine osteuropäische Erscheinung ist, denn seine Spuren sind von Finnland bis Italien nachweisbar.* Die ugrischen Schicksal-, Helden- und mythologischen Melodien gehen in diesem großen gemeinsamen Melodienreich auf. Die ursprüngliche Ausgangsform mag das einstige slawisch-finnugrische Heldenlied gewesen sein, dessen ferne Nachkommen wir in den ungarischen historischen Liedern zu ahnen beginnen. Daß Klage- und Heldenlied einst zu ein und derselben Melodiekategorie gehört haben mußten, kann man heute aus der gleichen Vortragsart dieser beiden Liedarten, aus einigen Bemerkungen und Melodiespuren schließen. Die weitere Forschung bedingt die eingehendere Kenntnis der russischen Helden- und Klagelieder.

II

Der »neue Stil«

Der in der ungarischen Volksmusik seit anderthalb Jahrhunderten allgemein erscheinende sogenannte »neue Stil« ist eine wichtige und ungelöste Frage unserer Volksmusikforschung. Seine Grundlagen und Formsysteme sind uns aus Bartóks[35] und Kodálys[36] »Forschungen wohl bekannt. Szabolcsi bietet zur Herkunft und Entfaltung des neuen Stils interessante neue Beiträge,[37] er ist der Ansicht, daß die ersten Spuren seines wohlbekannten gewölbten Melodiebogens in der kirchlichen und profanen Musik des Mittelalters zu suchen seien. Trotzdem ist der Ursprung des neuen Stils heute noch ungeklärt. Selbst Szabolcsi will in seiner angeführten Abhandlung keine Entscheidung treffen: »es ist

[33] Mahler, E.: a. a. O. 137 (Nr. VI) und 138 (Nr. IX).
[34] Panoff, P.: a. a. O. 12.
[35] Bartók, B.: *Das ungarische Volkslied.* Budapest, 1924. B. *Der neue Stil der ungarischen Bauernmusik* XXXV—XLVI.
[36] Kodály, Z. a. a. O. III. *Stil der heutigen Volksmelodie* 28—39.
[37] Szabolcsi, B.: *Beiträge zur Geschichte des neuen ungarischen Volksliedstils.* Volksmusik und Geschichte, Budapest, 1954; 26—58.

richtiger«, schreibt er, »man befaßt sich mit der Frage des Ursprungs überhaupt nicht; eine definitive Antwort kann ja nicht gefunden werden.«[38] Sein Ziel ist, Beispiele anzuführen, »welche die Reihe der europäischen Zusammenhänge einigermaßen erweitern«.[39] Dies bezweckte auch der Verfasser dieser Untersuchung,[40] als er sich den europäischen Völkern zuwandte, um den Bau der neuen ungarischen Volksliedkunst zu stützen.

Diese Arbeit hat eine doppelte Zielsetzung: einerseits sollen weitere Beispiele mitgeteilt werden und damit auch die Völker zu Wort kommen, die man hinsichtlich dieser Stilentwicklung noch nicht zur Äußerung veranlaßt hat; andererseits ist sie bemüht, in den europäischen Melodie-Elementen, welche diesen Stil stützen, Ordnung zu schaffen.

Schon Bartók hat festgestellt, daß sich unsere architektonischen Melodien im großen und ganzen in vier Formsysteme fügen lassen. Diese sind: A A^5 B A, A A^5A^5A, A B B A, A A B A. Bartók und Kodály waren sich darin einig, daß diese Reihe zugleich auch die historische Abfolge darstellt. Den Vorrang der Formsysteme A A^5B A und A A^5A^5A begründete Bartók, dem nur eine unzureichende Menge von Vergleichsmaterialien zur Verfügung stand, mit folgendem originellem Argument: »Setzt man voraus, daß die Zeilen mit weniger Silben ältere Formationen als die mit mehr Silben sind, so . . . kommt man zu der Schlußfolgerung, daß A A^5B A und A A^5A^5A die ältesten Formen sein müssen.[41] Des weiteren bemerkt er: »Auch Susils mährische Sammlung von 1859 enthält 8 Melodien derselben Konstruktion.«[42] Kodály konnte den geschichtlichen Vorrang der Formel A A^5B A schon mit französischen, deutschen und altungarischen Varianten stützen.[43]

Auch Szabolcsi hielt bei der Veröffentlichung seiner neuen vergleichenden Beispiele den gewölbten Bau mit Quintwechsel vor Augen.[44]

Die Forschung hat nach diesen Voransetzungen noch eine Zwischenaufgabe: sie hat unter den 4 Formen des neuen ungarischen Volksliedstils das Formsystem zu bestimmen, das in der Volksmusik der europäischen Nationen am häufigsten vorkommt. Wird das einmal festgestellt, klären sich auch die besonderen gemeinsamen Züge dieser Urform. Wenn es nämlich eine *Urform* überhaupt gibt, dann müssen ihre Haupt-

[38] ebd. 30.
[39] ebd. 30.
[40] C. Nagy, B.: *Beiträge* . . . 615—616 bzw. 670—677.
[41] Bartók, B.: a. a. O. XXXV.
[42] ebd. XXXVII.
[43] Kodály, Z.: *Die ungarische Volksmusik.*[3] Budapest, 1952; 25—27.
[44] Szabolcsi, B.: Beiträge . . . 32—34.

merkmale in der Musik der einzelnen Nationen erkennbar sein. Werden unsere Forschungen erfolgreich sein, so wird sich auch klären, daß alles, was von dieser Urform (oder Hauptform) abweicht, nur eine lokale Variante sein kann. *Solange also die gemeinsame Hauptform nicht Gegenstand der vergleichenden Forschungen unter den Nachbarvölkern sein kann, ist es der Mühe wert, die Verbreitung der lokalen Varianten vergleichend zu untersuchen.*

Eingehende internationale Erhebungen haben Bartóks geniale Erkenntnis bestätigt: unter den Formen des neuen Stils ragt die Melodie mit dem System A A^5 B A hervor, insofern ihre Züge tatsächlich in ganz Europa die gleichen sind: vom Grundton ausgehende und dahin zurückkehrende gewölbte erste Zeile, eine um 5 Töne höherliegende, die erste Zeile imitierende zweite Zeile, *von der oberen Oktave* allmählich (manchmal nur bis 5) herabsteigende dritte Zeile und schließlich die vierte Zeile, welche die erste mehr oder minder genau wiederholt. Das Resultat ist: A A^5B A oder A A^5B C. Französische, deutsche, ukrainische, mährische, slowakische, ungarische, kroatische, rumänische Beispiele und solche aus der Bukowina sprechen für die überaus große Verbreitung dieser Melodie (Beispiel X/A). Nr. 12, 13, 14 unseres Beispiels erhärten folgende Bemerkung Bartóks: »Bei der Konstruktion A A^5B A kann die Zeile B folgenden Ambitus haben: 5—8, 5—9, 5—10, selten sinkt er aber unter die 5. Stufe«; zugleich stellt er aber fest, daß »der Schlußton *1*, *2*, *3* oder auch *4* sein kann.«[45] Bartóks Feststellungen beziehen sich auf die ungarischen Beispiele; dem ist in internationaler Hinsicht noch hinzuzufügen, daß der Rhythmus der Zeile *B* sich fast immer verändert: sie erweitert oder vermindert sich, erleidet manchmal sogar eine podische Wandlung. Dieser Zug ist für den ungarischen neuen Stil heute noch charakteristisch (das Beispiel X/B ist ein kaum abweichender Variantenkreis von X/A, ausschließlich sein prägnantes Hauptthema sichert ihm seinen besonderen Platz).

Neben das System A A^5B A gruppieren sich die Beispiele der damit eng verwandten Konstruktion A A^5A^5A; infolge der Fügung der 3. Zeile ergibt sich hier folgende Melodielinie: vom Grundton ausgehende und dahin zurückkehrende gewölbte 1. Zeile, um eine Quinte höher liegende 2. Zeile, sodann 3. Zeile, die zweite Zeile imitierende, also ebenfalls *von der Quinte* ausgehend, schließlich eine mehr oder minder zurückkehrende 4. Zeile. Die Formel also ist: A A^5A^5A oder A A^5A^5B (Beispiel I/C). Ungarische, karpathoukrainische, polnische, schwedische, ja sogar ameri-

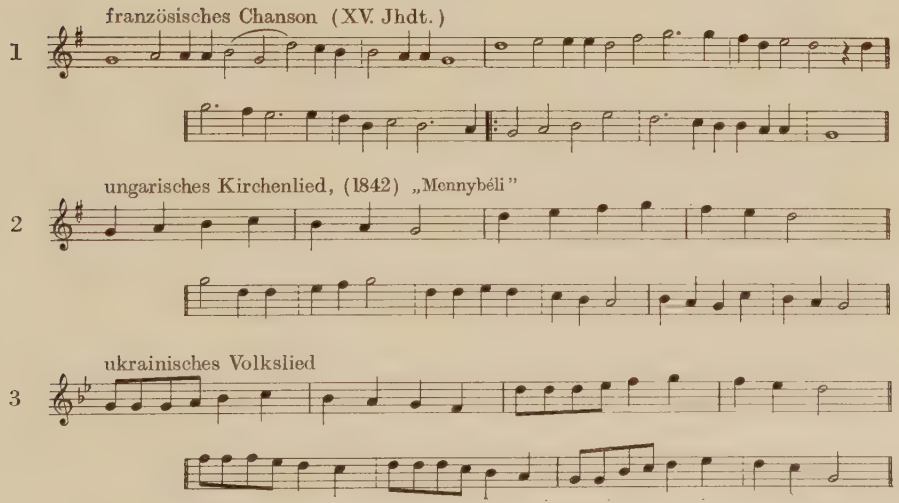
[45] Bartók, B.: a. a. O. XXXV.

kanisch-englische Melodien beweisen die reiche Vielfalt dieses zweiten Melodietyps.«[46]

Für jedes der angeführten internationalen Beispiele gilt Bartóks Bemerkung, die er über die ungarischen Beispiele gemacht hat: »Der Ambitus der beiden äußeren Melodiezeilen in den Konstruktionen A A^5B A und A $A^5$$A^5$A ist gewöhnlich 1—5 (bei Tonreihen mit einer kleinen Terz auch 1—7); häufig kommt die 1. Stufe als Anfangston vor.«[47] Die bei den Nachbarvölkern vorhandenen Vertreter dieser beiden Hauptmelodien dürfen selbstverständlich niemals für Übernahmen aus dem Ungarischen, wohl aber für die Triebe ein und desselben europäischen Stammes gehalten werden. Dieser Stamm kam nur in der ungarischen Volksmusik zur Vollblüte, brachte vorerst wahrscheinlich ähnliche, nur wenig abweichende Varianten hervor, nahm dann die besonderen Merkmale des ungarischen Bodens in sich auf, trieb Tausende von neuen Sprossen und entfaltete sich schließlich zu einem Stil mit vielen tausend Varianten.

Beispiel X A B C

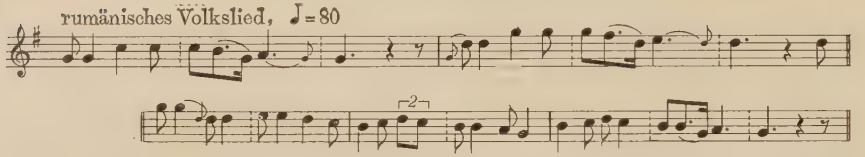
A



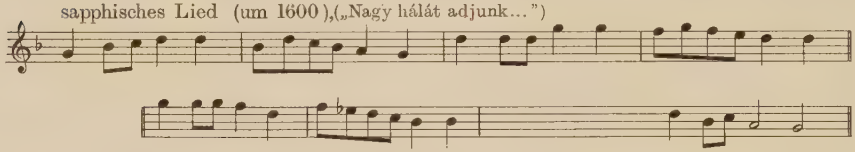
[46] Szabolcsi, B.: vergleicht [*Handbuch der ungarischen Musikgeschichte*, (Budapest, 1947) S. 13] eine gewölbte Melodie aus 1507 mit seinem genauen ungarischen Ebenbild aus 1951; a. a. O., S. 17 teilt er eine Melodiegruppe aus dem 16—17, Jahrhundert mit.

[47] Bartók, B.: a. a. O. XXXV.

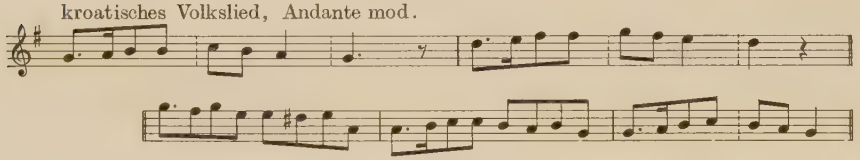
4 rumänisches Volkslied, ♩=80



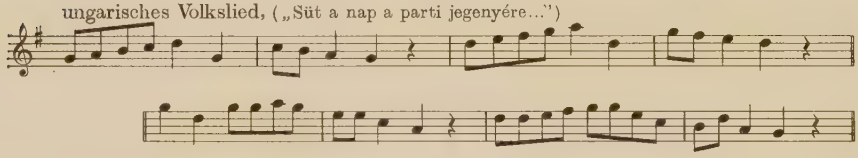
5 sapphisches Lied (um 1600),(„Nagy hálát adjunk...")



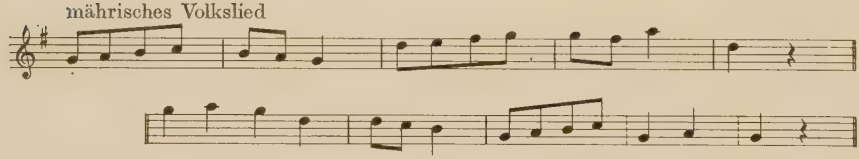
6 kroatisches Volkslied, Andante mod.



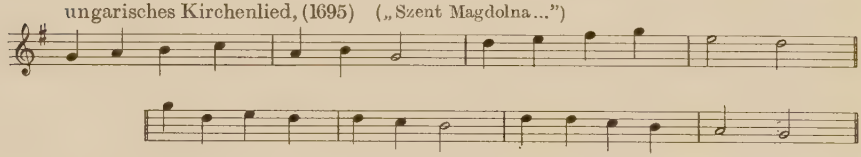
7 ungarisches Volkslied, („Süt a nap a parti jegenyére...")



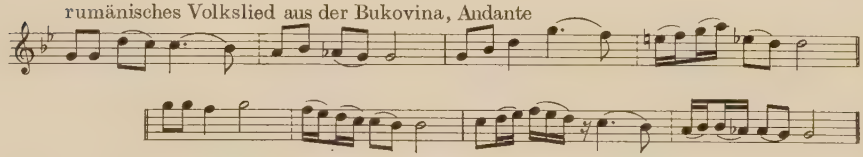
8 mährisches Volkslied



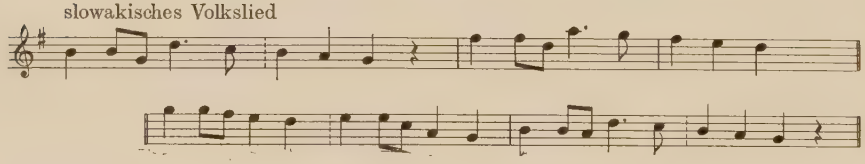
9 ungarisches Kirchenlied, (1695) („Szent Magdolna...")



10 rumänisches Volkslied aus der Bukovina, Andante

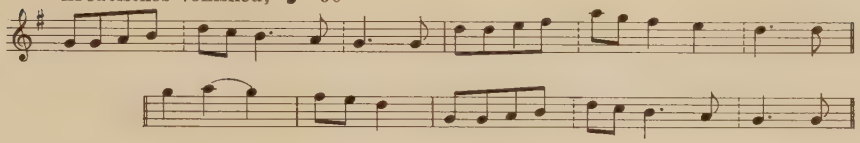


11 slowakisches Volkslied



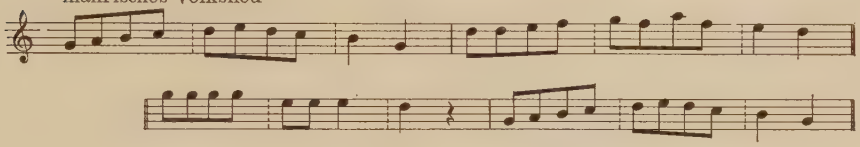
kroatisches Volkslied, ♩= 90

12



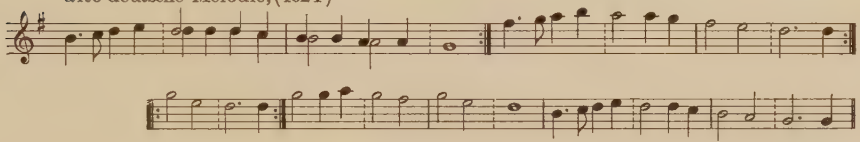
mährisches Volkslied

13



alte deutsche Melodie, (1624)

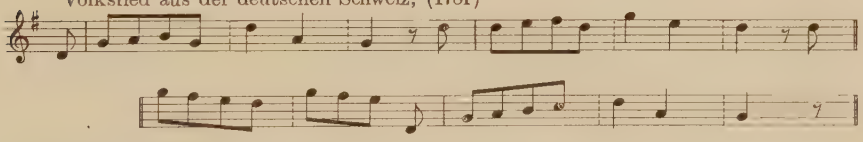
14



B

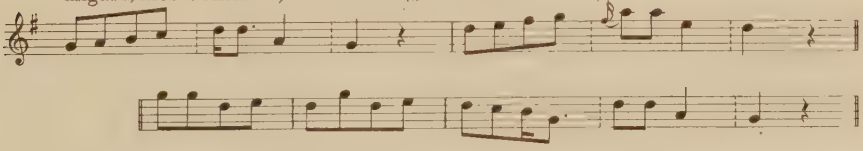
Volkslied aus der deutschen Schweiz, (1781)

1



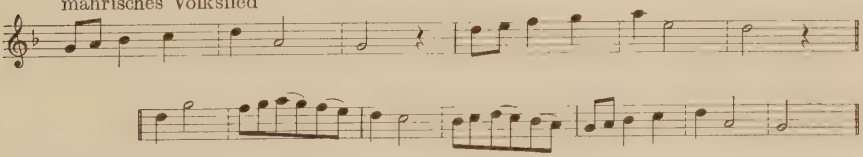
ungarisches Volkslied, Moderato („Most csináltattam"...)

2



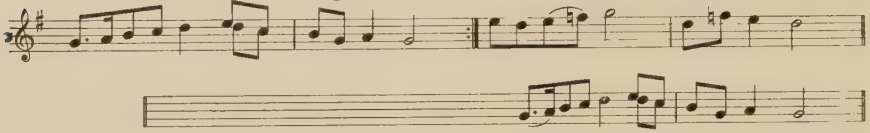
mährisches Volkslied

3

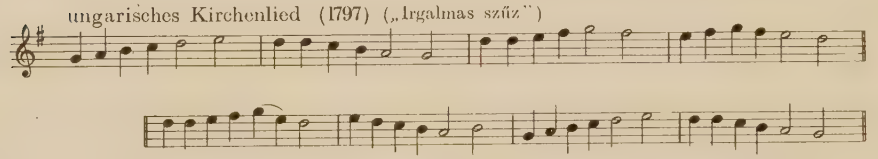


C

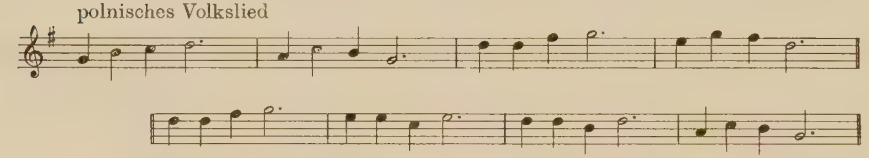
1 ruthenisches Volkslied, Allegro



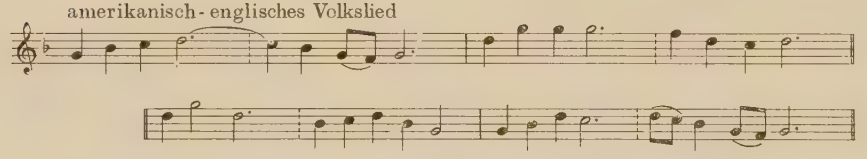
2 ungarisches Kirchenlied (1797) („Irgalmas szűz")



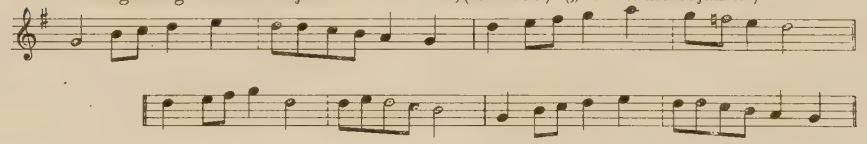
3 polnisches Volkslied



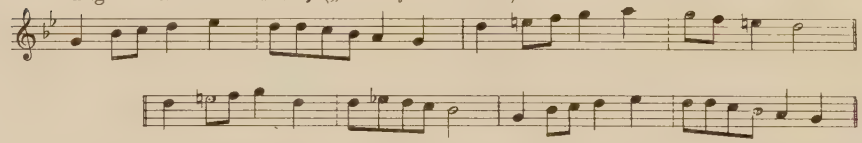
4 amerikanisch-englisches Volkslied



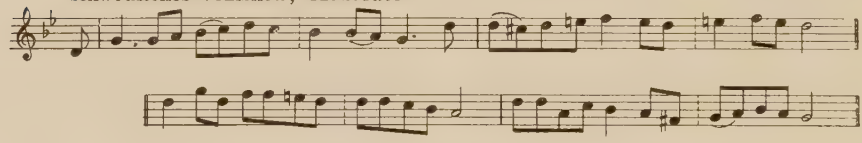
5 Volksgesang aus der Kájoner Kantionale, (um 1660) („Jer mi dicsérjük...")



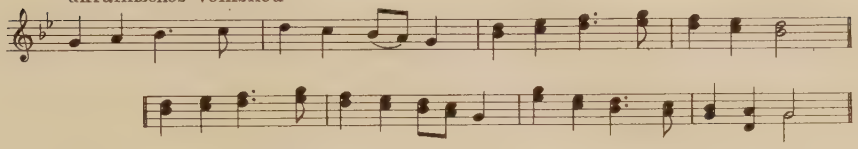
6 ungarisches Kirchenlied, („Dicsérjük Jézus...")



7 schwedisches Volkslied, Moderato



8 ukrainisches Volkslied



Der ganze Stil (das System A B B A mitinbegriffen) ist bei uns heute noch durch die strenge Ordnung der Formen und Zäsuren zusammengefaßt. Wenn durch nichts anderes, so wird die streng geschlossene Einheit dieses Stils heute noch die Zäsurordnung 1 (5) X bewiesen. Einst werden sich auch diese Gesetzmäßigkeiten wandeln, heute aber sind wir noch nahe der Urform (von der uns ja erst wenige Jahrhunderte trennen). Bemerkenswert ist, daß dieser Stil bei keiner europäischen Nation, nicht einmal in der französischen oder deutschen Musik ähnliche Bedeutung hat; er blieb vielleicht allein im Inselreich erhalten, wie dies aus der schottischen Volksmusik oder aus der Folklore der schottisch-irischen Einwanderer keltischer Herkunft in den amerikanischen Appalachen hervorgeht.[48]

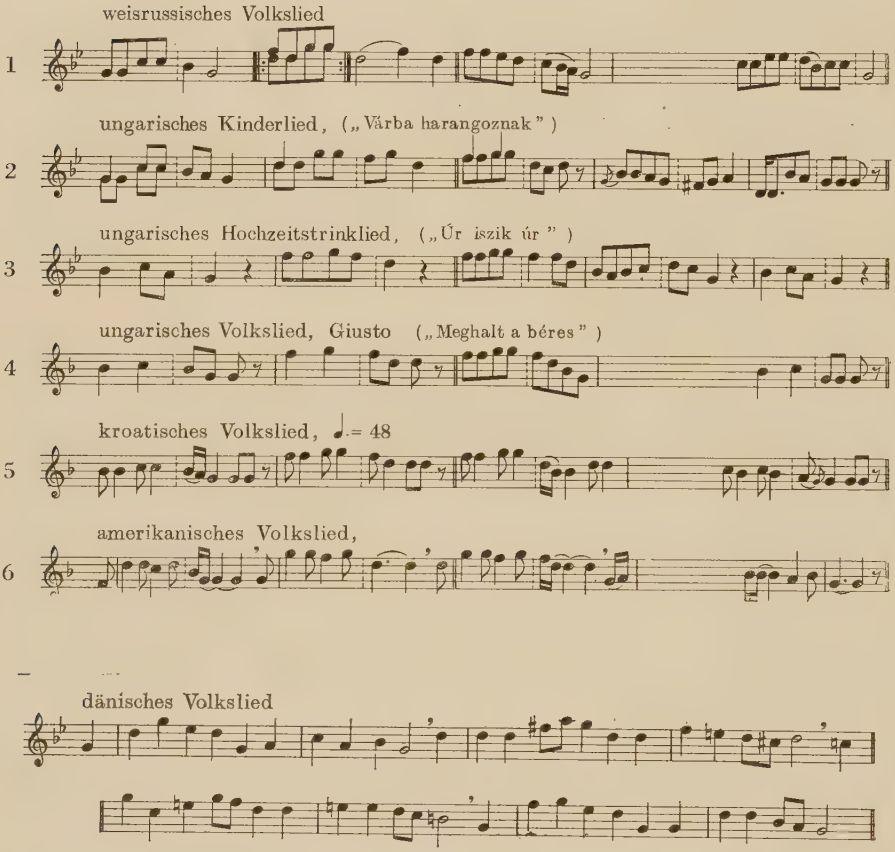
Es fällt freilich oft schwer, die einstige Hauptmelodie unter den gewölbten Formen der europäischen Volksmusik zu erkennen. Die vorher erörterten Melodieprinzipien helfen bei der Erkenntnis der folgenden dänischen Variante, die etwa einen Grenzfall in der Entwicklung darstellt, der die einstige Hauptmelodie in Europa unterworfen war (Beispiel XII). Selbst eine geringe Abweichung von den Prinzipien der Mustermelodie kann schon eine neue Variantenfamilie ergeben, wie dies der weißrussische, kroatische-ungarische Variantenkreis beweist. Der Terz-Anfangston der ersten Zeile wirkt sich auf die 2. und 3. Zeile aus, alle sonstigen Züge deuten übrigens auf die Hauptmelodie A A^5A^5A (A A^5A^5B).

Eine reiche Anzahl von lokalen Varianten geht auf die ungarische Volkmusik, möglicherweise aber auch auf andere Quellen zurück. Die polnische und die mährische Volksmusik weisen oft architektonische Melodien auf, die selbständig zu sein scheinen, und die — manchmal vielleicht mit Vermittlung der Kirche — der ungarischen Volksmusik weitere Impulse gegeben haben können. Das Motiv mit kleinem Ambitus des folgenden Kunstliedes aus dem 18. Jahrhundert steht in Europa nicht vereinzelt da, es hat wohl seine schwedischen, karelischen, estnischen, osmanischen, spanisch-judischen Varianten. Das karelische

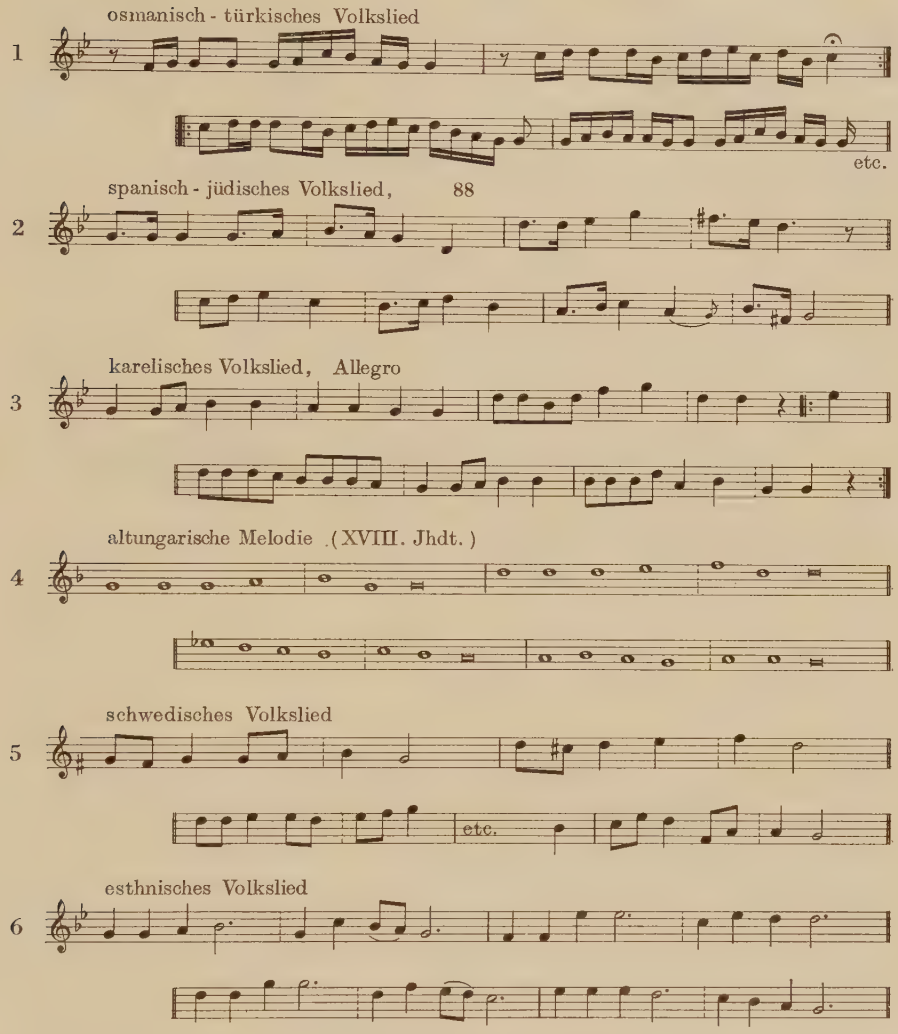
[48] Sharp, C.: *English Folk Songs from Southern Appalachians* I—II. London, 1932. Im Band kommen untere und obere Quintkonstruktionen gleicherweise vor.

Beispiel ist vielleicht mit der ukrainischen Fassung des Beispiels Nr. XVIII verwandt; übrigens sind auch an den Fassungen des Beispiels Nr. XIII Züge der erörterten Hauptmelodie erkennbar.

Beispiel XI, XII, XIII



Die weitere Entwicklung der Urfassungen wird durch die formende Kraft der einzelnen Völker beeinflußt. Die zerfallende Form unserer obigen — ursprünglich 8zeiligen — schwedischen Fassung (Beispiel Nr. XIII, 5) läßt auf die Einwirkung der Kunstmusik schließen. Die in der serbischen und bulgarischen Volksmusik gelegentlich erscheinenden



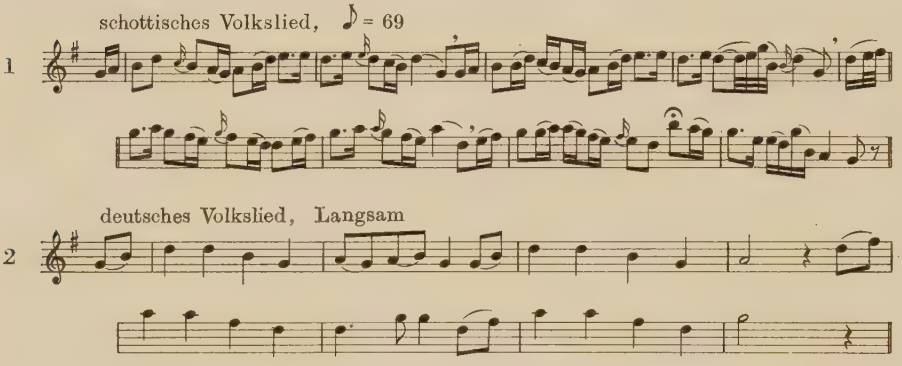
gewölbten Melodien[49] lassen den Einfluß anderer Volksmusikstile vermuten. Auch die schottische Volksmusik schafft etwas neues aus dem Gefüge, das von ihr gesprengt wird, wie das aus den Beispielen in Grahams Band[50] (S. 30, 32, 78) zu ersehen ist, und sie bringt Formen der Ar-

[49] Stoin, B.: *Chants pop. bulg. du Timok a la vita.* Sofia, 1928; Nr. 2585 ist identisch mit der Melodie Nr. 29 bei Georgević V.: *Mélodies pop. serbes* (Serbie du Sud) Skolpje, 1928.

[50] Graham, G. F.: *The Songs of Scotland.* Edinburgh, 1848.

ten A A A^5B, A B A^5B^5, A A A^5A^5 hervor (deren letzte Zeile auf den Grundton zurückkehrt, gewiß in Folge des Entfallens der zurückführenden Zeilen; s. Beisp. XIV). Übrigens verrät die schottische Volksmusik, wie auch die englische Volksmusik der Appalachengegend ohne Zweifel die eigenartigsten Züge des oben erörterten Stils, während sie die obere Quintbeantwortung nur unsystematisch in Anwendung bringt.

Beispiel XIV



Anläßlich der Erörterungen des in Rede stehenden Melodiestils trifft man unbedingt eine zweite Transponierungskonstruktion, die Melodie mit Terzwechsel. Diese Konstruktion folgt der ihr verwandten mit Quintwechsel wie ein Schatten, u. zw. — was bisher nicht genügend beachtet wurde — in Varianten, die den Quintwechselmustern derart ähnlich sind und den Gesetzmäßigkeiten so regelmäßig entsprechen, daß dies die gleichzeitige Erörterung dieses Systems und des neuen Stils für berechtigt erscheinen läßt. Auch Bartók handelte in diesem Sinn, da ja auch er die Melodien mit Terzkonstruktion »für die Pendants der Formen A A^5B A und A A^5A^5A« hielt. Er hat auch bemerkt, daß »die Formen A A^3B A und A A^3A^3A im tschechisch-slowakischen Material häufiger als bei uns vorkommen, so daß wir diese einem slowakischen Einfluß zuschreiben können«.[51] Und tatsächlich kommen die beiden transponierenden Urformen A A^3B A und A A^3A^3A in Europa nicht nur ebenso parallel vor wie vorhin die Formen A A^5B A und A A^5A^5A, sondern es entwickelten sich auch ihre maggiore—minore Varianten,

[51] Bartók, B.: a. a. O. XXXVII.

ihre lokalen Varianten, ja sogar die verzerrte Form A A^3B C nach dem Muster A A^5B C. Eine gründliche internationale Überprüfung läßt darauf schließen, daß die Terzkonstruktion der europäischen Volksmusik ihren Stempel noch stärker aufgeprägt hat als der mit ihr verwandte Quintwechsel. Am reichfaltigsten vertreten ist sie in der slowakischen, mährischen, polnischen, deutschen, englischen, schottischen und — von dieser herkommend — in der amerikanisch-englischen Volksmusik. Ihre Wirkung verschwand im Osten und Süden rascher als im Westen und Norden. Ihre östliche Grenze ist die empfängliche ukrainische, die südliche aber die ungarische Volksmusik. Bei den Serben faßte sie noch mitunter Fuß, doch bei den Rumänen und Bulgaren konnte sie kaum eindringen. Ihr bestes Aufnahmegebiet ist Nord- und Westeuropa, eher aber das »germanische« (deutsche, skandinavische, englische) als das »gallische« (französische) Gebiet. Ihr Schwerpunkt liegt wohl in der deutschen Volksmusik, wo sie am häufigsten vorkommt.

Die Melodieführung des internationalen Haupttyps ist: eine vom Grundton ausgehende und darauf gewölbt zurückkehrende erste Zeile, die ihr um eine Terz höher folgende zweite Zeile, dann die *von der Quinte* (wenn es sich um A A^3B A handelt), bzw. *von der Terz* (im Falle von A A^3A^3A) ausgehende dritte Zeile, schließlich die mehr oder minder regelmäßig zurückkehrende vierte Zeile. Der Ambitus des Hauptthemas ist 1—3, 1—4 und eben das unterscheidet es von seinem Verwandten mit Quintwechsel, dessen erste Zeile den Ambitus 1—5, 1—6 aufweist. Nun wurde das Wesen dieser Konstruktion berührt: die Melodie mit Terzkonstruktion erfordert ein Thema mit kleinem Ambitus. Die Reihenfolge der Zäsuren ist: 1 (3) X. Die Reinheit der Konstruktion wird auch diesmal durch die schottische Fassung getrübt, u. zw. durch ihren auf die Quintkonstruktion hindeutenden großen Ambitus und durch ihr dichtes Tongewebe, aber auch die amerikanischen Fassungen zeichnen sich durch individuelle Züge aus (Beisp. Nr. XV).

Beispiel XV A,B auf Seite 252—254

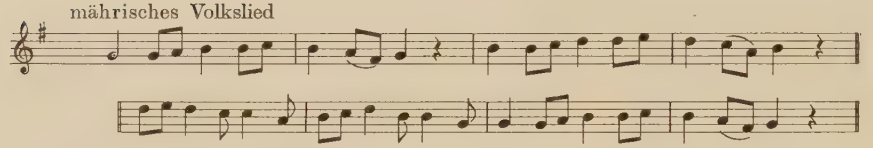
Auch die Terzkonstruktion schuf lokale Varianten.[52] Eine von diesen ist die Melodie von der Konstruktion A A^3B A der slowakischen Hymne[53], für deren Internationalität ein tschechisches Volkslied, eine polni-

[52] Hinweis auf solche bei Sonkoly, I.: *Terzwechselerscheinungen in unserer Volksmusik.* Ethn. XLIX. Jhg. 4 (1958), 596—608.

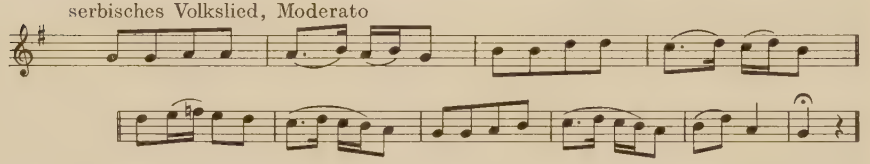
[53] Molnár, I.: *Slowakische Hymne — ungarisches Lied.* Magyar Lélek (Ungarische Seele), Budapest, 1930.

A

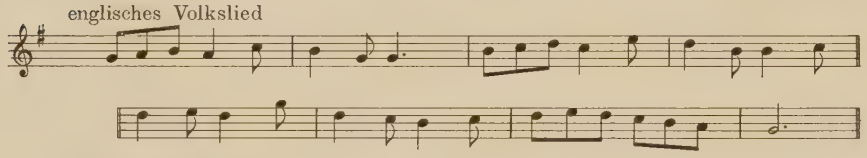
1 mährisches Volkslied



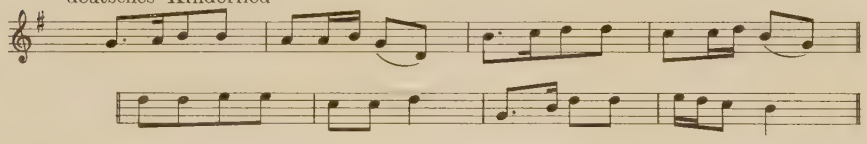
2 serbisches Volkslied, Moderato



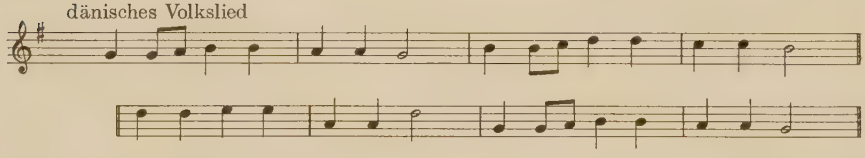
3 englisches Volkslied



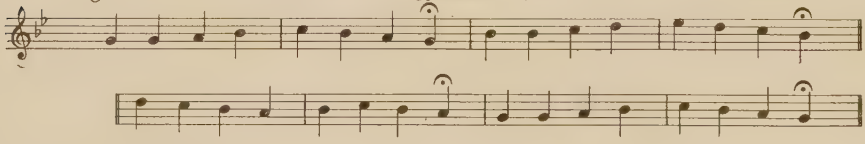
4 deutsches Kinderlied



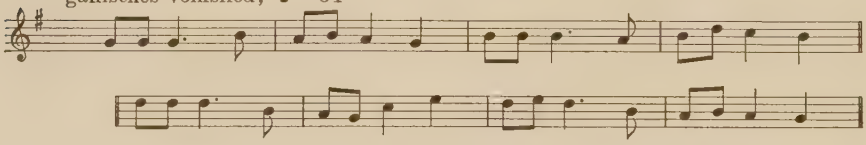
5 dänisches Volkslied



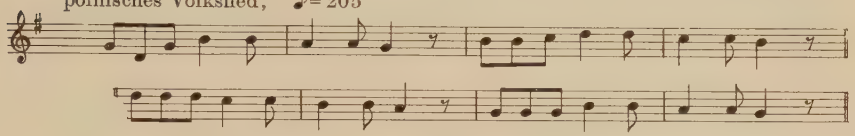
6 ungarisches Kirchenlied, („Üdvözlégy édes...")



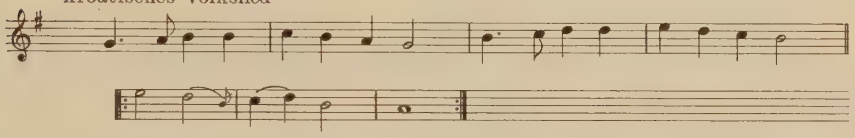
7 gallisches Volkslied, ♩ = 84



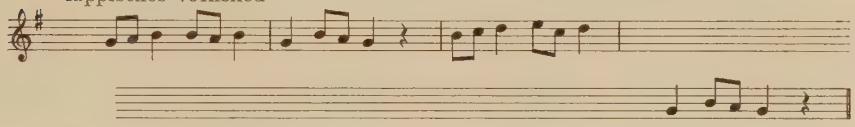
8 polnisches Volkslied, ♪= 205



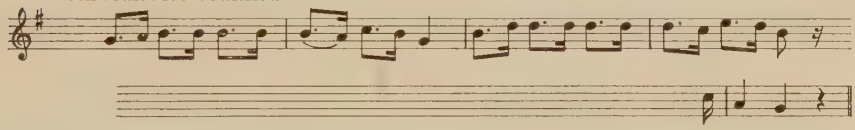
9 kroatisches Volkslied



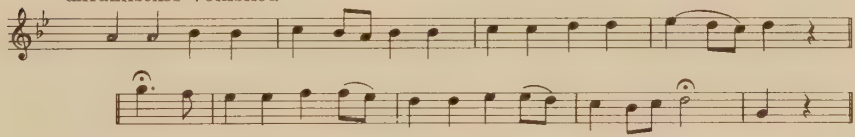
10 lappisches Volkslied



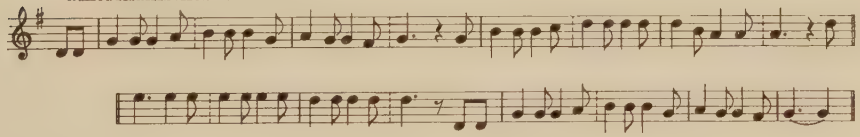
11 schwedisches Volkslied



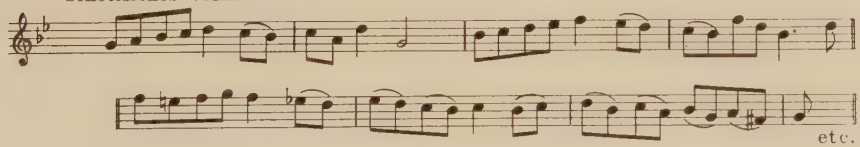
12 ukrainisches Volkslied



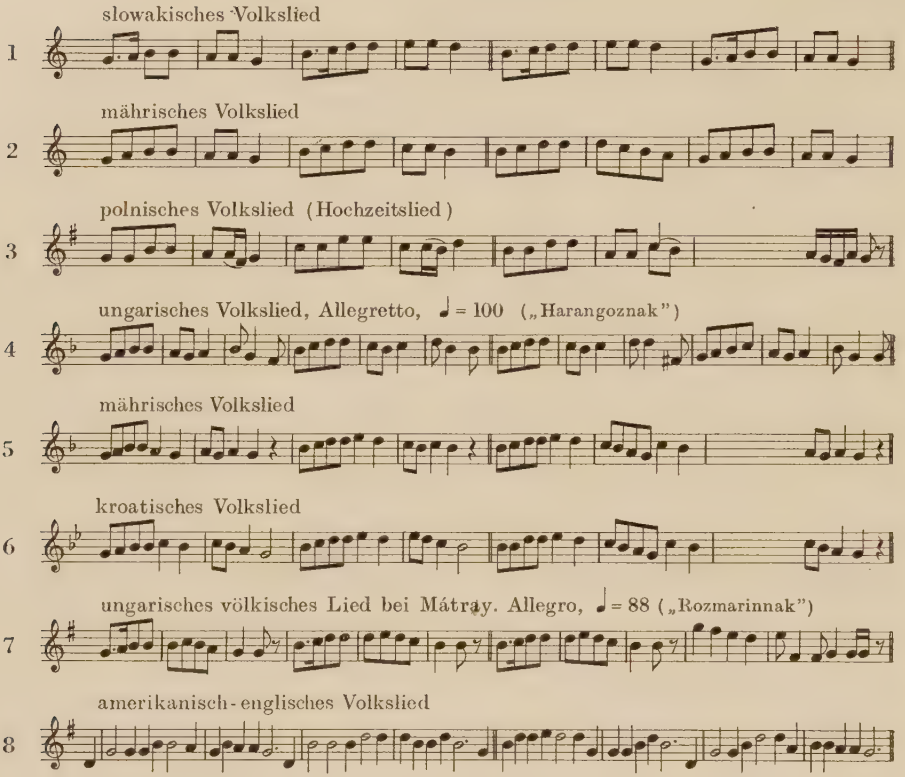
13 amerikanisches Volkslied



14 schottisches Volkslied



B



sche Ballade und ungarische Weihnachtsweisen sprechen[54] (Beispiel XVI). Die serbokroatischen Varianten unseres Kinderliedes aus dem Komitat Somogy mit dem Anfang »Osztopáni«[55] und mit der Konstruktion A A^3A^3A deuten auf eine südliche Herkunft (Beispiel Nr. XVII). Der Ursprung der Terzkonstruktion ist uns ebenso unbekannt, wie der der Quintkonstruktion. Ob die Terzkonstruktion aus den mit *Terzbeglei-*

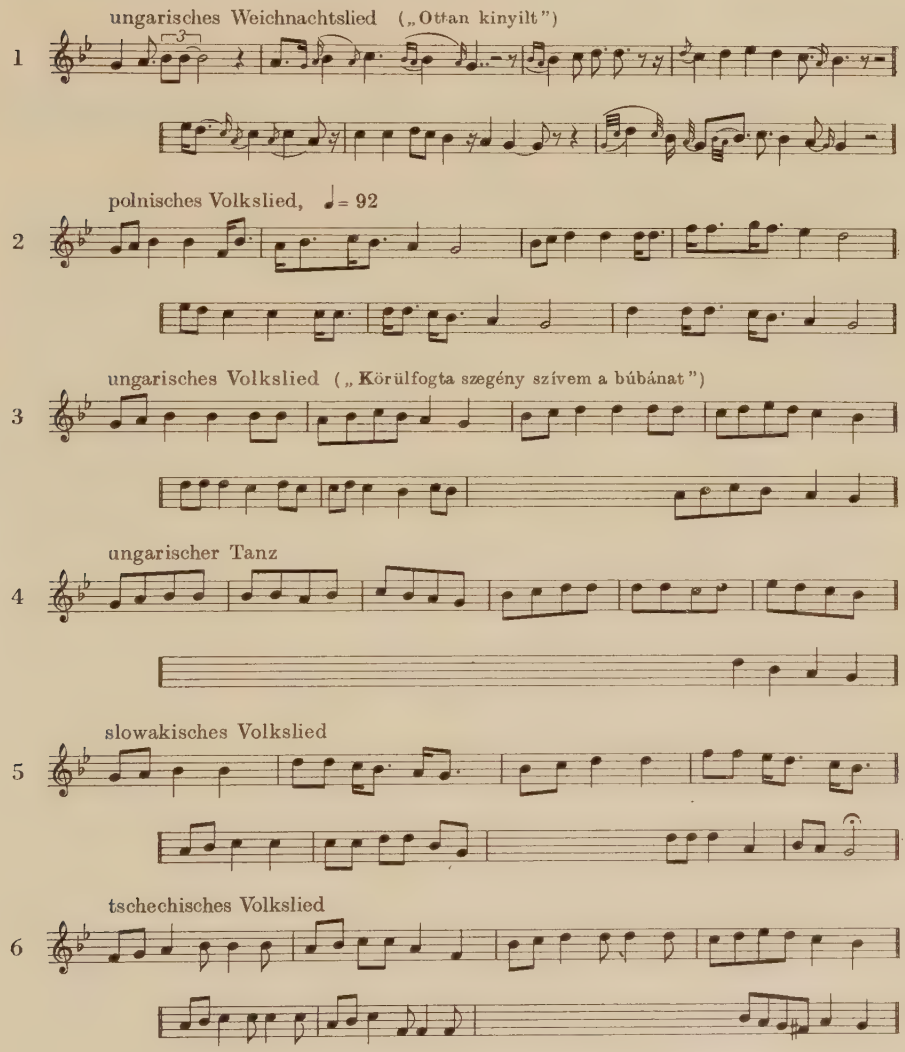
[54] Weitere Varianten: Cantus Catholici (1651): 36; Bäumker: *Das katholische deutsche Kirchenlied* I. (1619): 144; *Slovenské Spevy* 1. Turócszentmárton (1880): 240, 429.

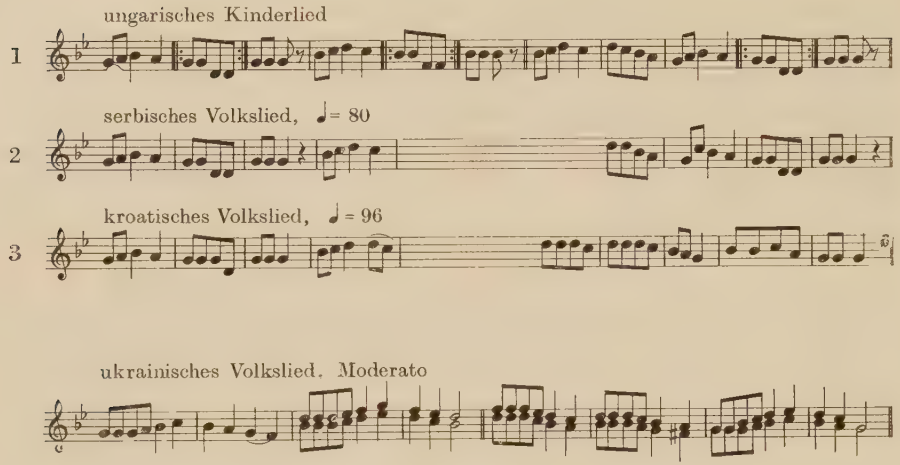
[55] Seine Varianten sind in: Mátray, G.: *Magyar Népdalok Egy. Gyűjt.* (Universale Sammlung ungarischer Volkslieder) Pest, (1852, 1854, 1858): Nr. 14; Tóth I.: *Manuskript* (1832): 45.

[56] Szabolcsi, B.: *Die ungarische Musikgeschichte*, Handbuch, S. 13. Nr. 3/b und 4/a; S. 17. Nr. 2/e.

tung vorgetragenen Melodien mit Quintwechsel entstanden ist, kann aus zweistimmigen Melodien höchstens vermutet werden. (Die ukrainische Fassung unseres Beispiels Nr. XVIII hat gleicherweise Terz- und Quintkonstruktion.) Die deutsche, slowakische, ukrainische Mehrstimmigkeit beschränkt sich nämlich hauptsächlich auf Terzparallelen s. Nr. 8 des Beispiels X/C).

Beispiel XVI, XVII, XVIII





Die Erforschung der Herkunft des neuen ungarischen Volksliedstils ist zwar noch die Aufgabe der Zukunft, doch meinen wir, daß sie unmittelbar bevorsteht. Wir sind den ersten kirchlichen und profanen Fassungen des Mittelalters auf der Spur — solche kennen wir vom Anfang des 16. Jahrhunderts, u. zw. samt ihren ungarischen Varianten —, die Aufgabe ist nunmehr, den Augenblick der Loslösung, den Zeitpunkt und Ort der Entstehung des in der europäischen Volksmusik erscheinenden Haupttyps festzustellen. Soviel steht bereits fest, daß die gewölbte Quintkonstruktion des »neuen Typs«, die gleichzeitig mit dem Erscheinen des Dux-comes-Prinzips zustandekam, eine auf einem begrenzbaren europäischen Gebiet entstandene moderne musikalische bzw. volksmusikalische Erscheinung ist.

III

Die Frage der Pentatonie

Dieses Kapitel meiner Studie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die allumfassende Kenntnis sämtlicher Erscheinungsformen der europäischen Pentatonie ist mangels notwendiger Publikationen fast unmöglich. Meine Angaben konnte ich nur aus den zugänglichen Melodiesammlungen schöpfen, doch lassen die zusammenfassenden oder eine Fülle von Melodien enthaltenden Ausgaben die essentiellen Züge ihres Dialektes erkennen.

Wollen wir unserem Thema eine Ausgangsbasis geben, so müssen in erster Linie zwei wesentliche Fragen beantwortet werden, u. zw.: in welchen Gebieten Europas sich die halbtonlose Pentatonie konzentriert und welcher Natur diese Dialekte bezüglich der Form, des Schlußtons sind? Der größte Teil der europäischen Pentatonie konzentriert sich in Osteuropa, in erster Linie in der Musik der im europäischen Teil der Sowjetunion ansässigen Völker, dann häufiger in der Volksmusik der Ungarn, Sekler und Tschango, seltener in der finnischen, estnischen, polnischen, rumänischen, bulgarischen, jugoslawischen, albanischen Volksmusik. Die andere, kleinere Sammelstelle der europäischen Pentatonie ist der westliche Teil des Kontinents, die Musik der schottisch-irischen Urbevölkerung keltischer Herkunft im Inselreich. Im diatonischen Meer der mitteleuropäischen (schwedischen, norwegischen, dänischen, tschechoslowakischen, deutschen, österreichischen, französischen, italienischen) Volksmusik tauchen pentatonische Inseln nur hie und da auf.

Wenn wir nun zur Besprechung der pentatonischen Melodietypen übergehen, ergibt sich noch eine Frage, u. zw.: ist die Forschung nach pentatonischen Melodien und Tonreihen kein Selbstzweck, bzw. sollten mit den pentatonischen Melodien nicht zugleich auch ihre diatonischen Varianten untersucht werden? Dieser Einwand ist tatsächlich begründet, doch deutet das erforschte Material darauf hin, daß die Fünfstufigkeit auch *typische Erscheinungsformen* hat, die auf gewisse Melodiezentren und Urformen hinweisen.

Ich möchte auch in diesem Kapitel keine Vergleichsangaben mitteilen und vernachlässige daher die Ausdrucksformen des großen osteuropäischen Bereiches der pentatonischen Melodien. Viele ungarische Forscher, solche der Nachbarvölker, vor allem Szabolcsi, der auch auf diesem Gebiet ein Bahnbrecher war,[57] kamen zu dem Ergebnis, daß die fünfstufigen Melodietypen mit Quintwechsel in der ungarischen Volksmusik die extremen Vertreter der innerasiatischen, mongolisch-türkischen Melodiewelt seien. Am reinsten blieb dieser Stil in der tscheremissischen (marischen) Volksmusik erhalten, deren Lieder, die den Eindruck einer Variantenfamilie erwecken, nach der Feststellung Kodálys[58] und Vikárs[59] heute noch fast ausnahmslos in einem rein innerasiatischen Stil, nämlich

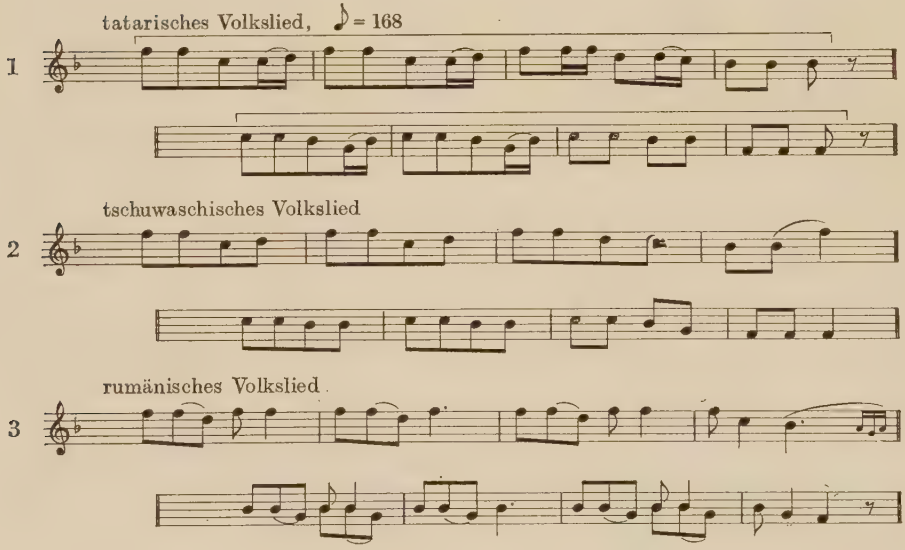
[57] Szabolcsi, B.: *Elemente aus der Völkerwanderungszeit in der ungarischen Volksmusik.* Ethn. (1934); *Universale Kulturgeschichte und fünfstufige Tonreihen.* Ethn. (1936).

[58] Kodály, Z.: *Eigenartige Melodiekonstruktion in der tscheremissischen Volksmusik.* Budapest, 1934.

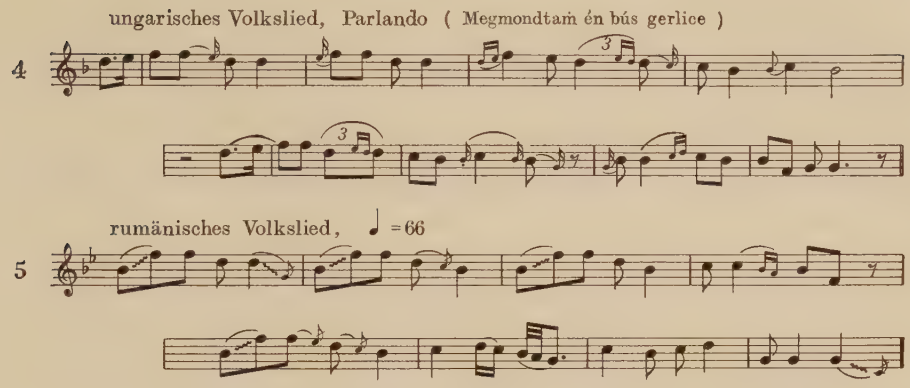
[59] Vikár, L.: *Melodietypen der Bergtscheremissen.* Vorlesung an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften am 23. März 1961.

mit Quintwechsel und fünfstufig ertönen. Diese eigentümliche Melodiewelt, die sich über die Linie Chinesen—Mongolen -Tschuwaschen—Tscheremissen—Rumänen—Ungarn verbreitet haben mag, entwickelte naturgemäß mehre typische Melodiearten, die schon durch die zentrale Konstruktion $A^5B^5A\ B$ gewährleistet wird. Seit KODÁLY die ungarischen, tscheremissischen, tschuwaschischen, mongolischen Arten neben die berühmte Melodie dieser Art, neben das ungarische Volkslied mit dem Text »Fuj, süvölt a Mátra szele« gestellt hat,[60] erblicken wir in ihr das Symbol des osteuropäischen pentatonischen Melodiereiches mit Quintwechsel. Die Merkmale dieses Dialekts sind: die sinkende Linie und die vierzeilige Konstruktion, ihr Schlußton ist *la*, *so* oder *do*. In der etwas weiter entfernten estnischen, weißrussischen, polnischen bzw. serbischen, bulgarischen, osmanischen Volksmusik taucht zwar hie und da eine Fassung von dieser Form auf, die aber hier schon eher diatonisch erscheint. Eine bisher nicht publizierte tatarisch—tschuwaschisch—rumänisch—ungarische Melodiefassung möge diese Melodiewelt hier veranschaulichen (Beispiel XIX).

Beispiel XIX

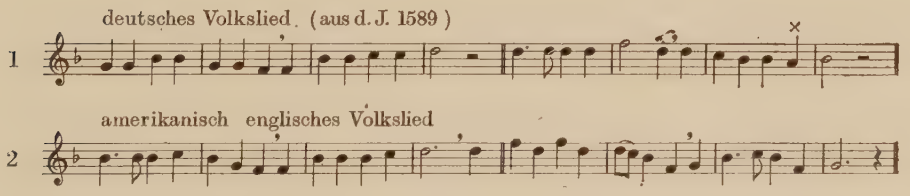


[60] KODÁLY, Z.: *Die ungarische Volksmusik.*[3] Budapest, 1952. 12, bzw. 71.

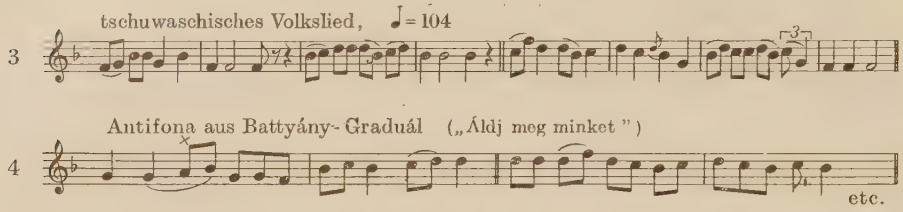


Weit unbekannter ist für uns die westeuropäische Pentatonie, nicht nur in Bezug auf ihre Melodik, sondern auch bezüglich ihrer Konstruktion und ihres Schlußtons. Einen Ausgangspunkt haben wir allerdings: die unserem neuen Stil als Muster geltenden kirchlichen und profanen Melodien haben hier ihren Ausgangspunkt. Tatsächlich ist auch für die hiesigen pentatonischen Melodien der *gewölbte* Melodiebogen charakteristisch. Die Hauptzäsur der in Rede stehenden vierzeiligen Melodien ist ⑤, wie in unserem neuen Stil, jedoch ist hier die vierte Zeile keine Reprise, ihr Finalis steht vielmehr zum Schlußton ⑤ der zweiten Zeile im Quintenverhältnis. Manchmal kann man sie nur als zweizeilig betrachten (wie die englischen und deutschen Exemplare unseres folgenden Beispiels), in solchem Fall ist ihre Form typisch periodisch. Ihr Schlußton ist *la*, *do* oder *so*, manchmal auch gemischt.[61]

Beispiel XX



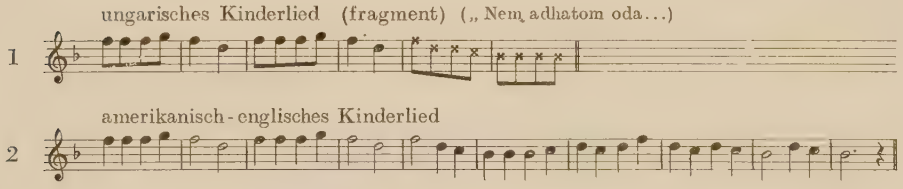
[61] Unserem Beispiel Nr. XX. entsprechende weitere Fassungen: Haertel: *Deutsches Liederlexikon* (Leipzig): Nr. 248; Danckert: *Das europäische Volkslied* (Berlin, 1939): 211.
1. (Englisches Volkslied); Sharp: *English Folk Songs from the Southern App.* (London, 1932): Band I. Nr. 6/b; Ludkevec: *Galicko ruski narodni melodiji* (Lemberg 1906): Nr. 736 (*do* und *so* pent.)



Unsere obigen Melodien sind fast genau entsprechende Varianten, die zugleich auf die Wesensgleichheit des melodieformenden Geschmackes hinweisen mögen. Die tschuwaschische Fassung, auf die wir noch zu sprechen kommen, habe ich wegen ihrer besonderen Prägung mitgeteilt, u. zw. nach KODÁLY, der es selbst zugeben mußte, daß diese Melodielinie im Osten eine Rarität sei, da ja das angegebene Exemplar »bis heute allein dasteht«.[62]

Es muß noch die pentatonartige Kinderliedwendung erwähnt werden, die FLEISCHER, einer der prominentesten Volksmusikwissenschaftler für *keltischer* (druidischer) Herkunft, also für ureuropäisch erachtet.[63] Die *so-la-so-mi* Wendung[64] eroberte die Kindermusik aller europäischen Kulturvölker und hinterließ in der Musik der Erwachsenen unvergängliche Spuren. Vielerorts hüten auch heute noch pentatonische Melodien diese Tradition. Ihr Schlußton bzw. ihre Tonalität ist fast immer *do*.[65]

Beispiel XXI

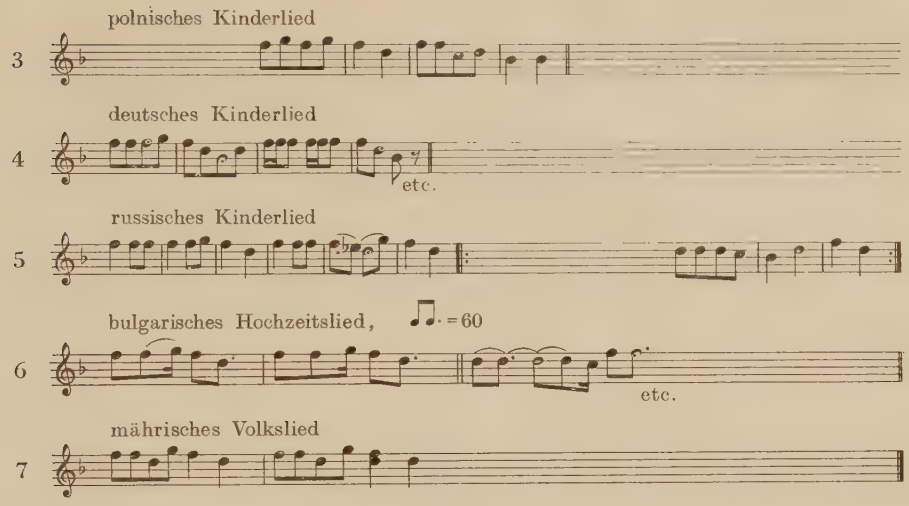


[62] KODÁLY, Z.: *Die ungarische Volksmusik*, 28.

[63] FLEISCHER, O.: *Ein Kapitel vergl. Musikwissenschaft* S. I. M. G. 1899.

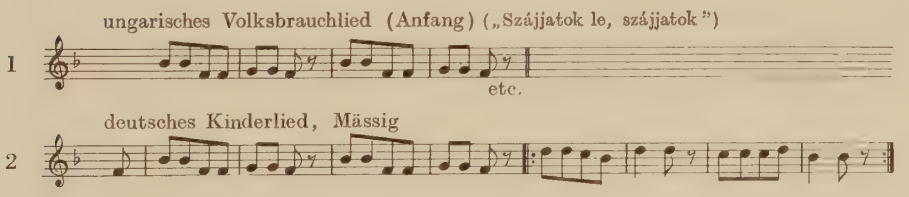
[64] Die internationalen Varianten mitgeteilt bei C. NAGY, B.: *Beiträge zur Entwicklung des ungarischen Volksliedes*. Musikwissenschaftliche Studien VII (1959) 624.

[65] Der erste Band des CMPH: *Kinderspiele* (Budapest, 1951) demonstriert ihre Rolle in der ungarischen Kindermusik mit einer Fülle von Varianten. Weitere, zum Beispiel Nr. XXI passende Varianten sind: bei SUSIL: *Moravske Narodni piesne* (Praha, 1832—59): Nr. 2152; STOIN: *Chants pop. bulg. du Timok* (Sofia, 1928): 849; *Solfeggio* (Moskau, 1952): Nr. 14 (russisch), Nr. 97 (ukrainisch)



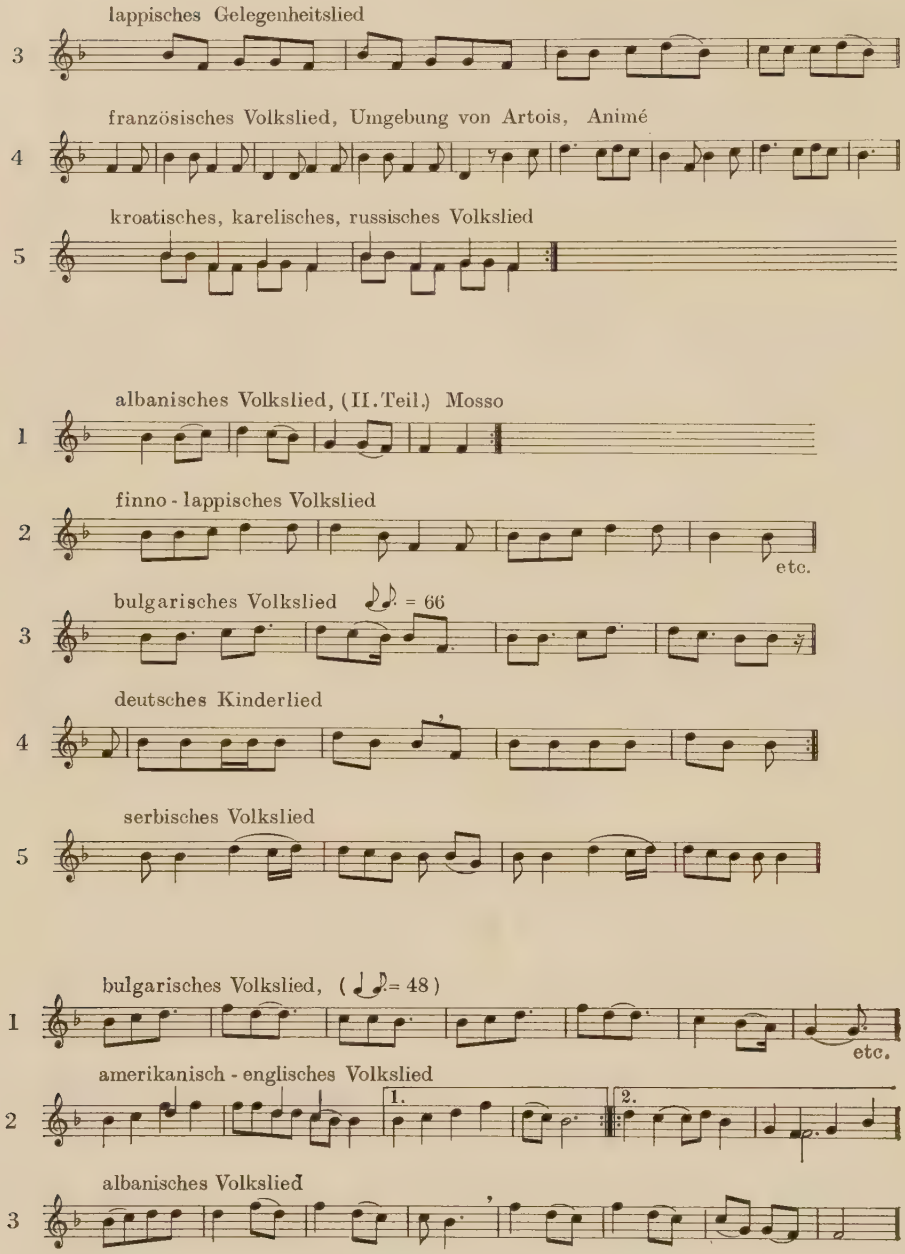
Außer den umfangreichen pentatonischen Melodien des Ostens und Westens und der in die Kindermusik verankerten obigen Formel *zeigen die pentatonischen Melodien Europas ein eigenartig gleichgeprägtes Bild.* Man könnte sagen, daß sie sich im großen um das *so-so* bewegen, um einen sehr stark vorherrschenden *do*-Eckton. Ihr Tonvorrat ist manchmal nur *do-la-so* (Beispiel Nr. XXII),[66] ein anderesmal *mi-re-do-la-so* (Beispiel Nr. XXIII),[67] oft beschreiten sie aber den ganzen »hauptpentatonischen Vorrat« (Launis' Bezeichnung) — (Beispiel Nr. XXIV).

Beispiele XXII, XXIII, XXIV



[66] Weitere, zum Beispiel Nr. XXII passende Varianten sind bei SANDBURG: *The American Songbag* (New York 1927): 238; ZGANEC: *Nar. Pop. Hrvatskog Zag.* (Zagreb 1950): Nr. 1/b.

[67] Weitere, zum Beispiel Nr. XXIII passende Varianten bei GEORGIEVIC: *Melodies pop. Serbes. Serbie du Sud* (Belgrade 1931): 134; BARTÓK: *Cantece popolare romanești* (București 1913): Nr. 111.; STOIN: *Chants pop. de la partie centr. de Bulg. du Nord* (Sofia, 1931): Nr. 829.; SANDBURG: *The American Songbag :* S. 71.; BELJAJEW: *Beloruskaja narodnaja musika :* Nr. 75.


lappisches Gelegenheitslied
3
französisches Volkslied, Umgebung von Artois, Animé
4
kroatisches, karelisches, russisches Volkslied
5
albanisches Volkslied, (II. Teil.) Mosso
1
finno - lappisches Volkslied
2
etc.
bulgarisches Volkslied
= 66
3
deutsches Kinderlied
4
serbisches Volkslied
5
bulgarisches Volkslied, (= 48)
1
etc.
amerikanisch - englisches Volkslied
2
1.
2.
albanisches Volkslied
3

Bekanntlich spielt der Tonvorrat *do-re-mi* in der Musik der finnisch-ugrischen Völker der Sowjetunion eine bedeutende Rolle. Besonders zeigt sich das in der Musik der Tscheremissen, Mordwinen, Udmurten, Komi, Karelier, aber auch der Lappen und Tschuwaschen. Die Formela im *do*-Tritonus gingen in die russische, weißrussische, ukrainische, rumänische, serbische, ungarische Musik über, tauchten aber auch bei einzelnen westlichen Völkern, besonders in der deutschen Kindermusik auf. Ihre Variantenwelt ist so reichlich und weitverbreitet, daß wir es für nicht notwendig halten, diese hier zu demonstrieren.[68]

Bevor wir diese kurze Zusammenfassung beenden, wollen wir noch die wesentlichsten Züge der pentatonischen Melodien einzelner Völker summieren. Wenn man vom weiten eurasiatischen Reich des Quintwechsels absieht, dessen Wirkung nicht nur auf ungarischem Gebiet, sondern auch in der polnischen, slowakischen, kroatischen, serbischen, bulgarischen, osmanisch-türkischen Musik zu erkennen ist, so fällt in erster Linie die erwähnte pentatonische Melodiewelt des *Balkans* ins Auge. Die pentatonischen Figuren der bulgarischen Volksmusik aus Timok im Norden, oder besonders aus den Ropoden, an der griechischen Grenze, können auch in der *albanischen* Volksmusik vorgefunden werden. Der Anschluß kam offenbar über das serbische Mazedonien zustande. Diese Figuren sind in ihrer Mehrzahl zweizeilig, periodisch, enden auf *so* (bei den Albanen), oder auf *la*, *do* (bei den Bulgaren und Serben). Ihre Spuren können auch in der rumänischen Volksmusik vorgefunden werden (die Bedeutung dieser kleinen Melodien wird dadurch noch gesteigert, daß sie nicht aus dem Ungarischen übernommen wurden). Wenn man berücksichtigt, daß ähnliche pentatonische Melodien auch in der russischen und weißrussischen Volksmusik vorkommen, müßte dieser besondere, coupletartige fünfstufige Dialekt für orientalischer Herkunft gehalten werden; seine Arten kommen jedoch in ganz Europa, so in der osmanisch-türkischen, slowakischen, mordwinischen, karpatoukrainischen, polnischen, lappischen, englischen und schottischen Volksmusik vor. Ja es scheint, als ließe er sich sogar in der angol-amerikanischen wieder in größerer Anzahl zu erkennen und in diesem Dialekt blieb die Musik der einstigen schottisch-irischen Einwanderer erhalten, hauptsächlich im nordeuropäischen Hochland. Sharps appalachischer Bank[69] enthält Varianten von Melodien, die auf dem Balkan wohlbekannt sind. Alldies läßt darauf schließen, daß diese Formationen der europäischen Pentatonie mit klei-

[68] Eine reichliche Auswahl ihrer Varianten gibt C. Nagy auf S. 626—628 seiner angeführten Studie.

[69] Sharp, C.: a. a. O.

nem Ambitus und unentwickelter Form — aus deren einzelnen Typen die deutsch-französischen Kinderlieder entstanden — *ureuropäischen* keltischen Ursprungs sind. Die keltischen Ureinwohner Europas (die Iberer, Briten, Gallier, Helveten, Boer, Goten, Taurisken, Pannonen, Illyren usw.) wanderten kreuz und quer über den ganzen Erdteil. Sie saßen in den riesigen Strichen Frankreichs und Spaniens, Englands und des Landes zwischen Rhein und Donau, faßten aber auch auf dem Balkan Fuß, was für uns von besonderer Bedeutung ist. Ein eingehender Vergleich dieser kleinen Melodien könnte zur endgültigen Feststellung der Siedlungsorte der europäischen Urbevölkerung auch durch Angaben der Musikwissenschaft wichtige Unterlagen liefern.

Wenn man nun einen Rückblick auf die Melodien unseres Beispiels Nr. XX wirft, kann man feststellen, daß die westlichen gewölbten Melodien in Hinblick auf Thematik und Tonvorrat keine wesentlichen Abweichungen von den erörterten osteuropäischen Formationen (balkanische Melodien in den Beispielen Nr. XXIII und XXIV) aufweisen. Scheinbar kamen aus gleichen Melodiekernen hier wie dort Arten mit kleinem und großem Ambitus auf. Unsere Forschungen führen also zu der Schlußfolgerung, daß *die europäische Pentatonie in ihren kleineren Melodien der zentralen Gebiete, wie auch in ihren gewölbten Formationen des Westens in dasselbe ureuropäische Melodiereich mundet.* Die tschuwaschische Fassung des Beispiels Nr. XX ist eine europäische Melodie; wäre das nicht der Fall, kämen mehrere ihrer Varianten zum Vorschein. Vielmehr müßen wir das Meer der pentatonischen Melodie mit kleinem Ambitus in der ganzen finnisch-ugrischen Volksmusik (Lappen, Esten, Komi, Udmurten, Tscheremissen, Inkeri, Mordwinen), mit ihren um das *do* herauskristallisierten Formen, zu den Binnengewässern der europäischen Pentatonie in Beziehung bringen und darin ein gemeinsames indoeuropäisch-finnugrisches Zeugnis der Völkerwanderungszeit erkennen. Soviel steht fest, daß die besprochene Melodiewelt sich nur von einem einzigen pentatonischen Dialekt scharf trennt: von der türkisch-tatarischen Welt des Quintgefüges, die ein anderes, sich bis an die Südseeinseln erstreckendes Meer der Pentatonie ist. Die vergleichende Prüfung der pentatonischen Melodietypen wirft auf die sich im Dunkel der Vergangenheit verlierenden Denkmäler einen Lichtstrahl und dient der Geschichte mit Belegen.

Belegort der Beispiele

(Die Titel der einmal bereits angeführten Werke, Bücher sind des weiteren gekürzt angegeben)

Beispiel I/A ; 1, 2. Väisänen: *Mordwinische Melodien*, Helsinki (1948): Nr. 17, 23.; 3, 4. *Aus dem Manuskript der Ungarischen Akademie der Wissen-*

schaften (UAW), Nr. AP 3110/b.; 5, 8. Launis: *Inkerin runosävelmät*, Helsinki (1910): Nr. 16, 15.: 6. Domokos—Rajeczky: *Tschango-Volksmusik* I. Budapest (1956): Nr. 5.; 7, 9. Mahler: *Die russische Totenklage*, Leipzig (1936): 134 (I), 138 (X); 10. Ursu: *Cintece si Jocuri din valea Slmajului* (1958): 220; 11. Thalbitzer: *Eskimo music*, Kobenhavn (1939): 17; 12. CMPH II/A *Hochzeit :* Nr. 284; 13. Szabolcsi: *Ostjakische Heldenlieder* (Ethn. 1933): 74.

Beispiel I/B ; 1. Ursu: Nr. 215.; 2. Bartók: *Slovenské l'ud. piesne*, Bratislava (1959): Nr. 264; 3. Domokos—Rajeczky: Nr. 3.; 4. *Hochzeit* III/A: Nr. 289.; 5. W. Danckert: *Das europäische Volkslied*, Berlin (1939): 300; 6. Väisänen: *Mordw. Mel. :* Nr. 20; 7. Boose: *Typen der Volksmusik in Karelien* (Archiv für Musikforschung, III. 1938): 105; 8. E. Martino: *Morte e pianto rituale* (1958): 127; 9. Bartók: *Cantece pop. romaneşti*, Bucureşti (1913): 192.

Beispiel I/C ; 1. Kodály: *Die ungarische Volksmusik*, 3. Auflage, Budapest (1952): 39 (des weiteren: Kodály); 2. Boose: *Typen :* 105 (3); 3. *Hochzeit* III/A: Nr. 285.

Beispiel II/A ; 1, 3. Ursu: Nr. 228, 232.

Beispiel II/B; 1. *Manuskript der UAW*, AP 3196/a; 2. Väisänen: *Itkuvirsi karjalaisten kohtalosta*, Povoo (1941): 324; 3. Martino: 127; 4. Mahler: 138 (X); 6. *Hochzeit* III/A: 296; 6. Danckert: 300.

Beispiel II/C ; 1. Mahler: 136 (IV), aus *Boris Godunow ;* 2. *Manuskript der* UAW, AP 3196/a; 3. *Hochzeit* III/A: Nr. 78; 4. Vargyas: *Erfahrungen der rumänischen Volksliedsammlungen*, Neue Musikalische Rundschau V. Jhg. 9 (1954): 29; 5. Domokos—Rajeczky: Nr. 7.

Beispiel III ; 1. Launis: Inkerin: Nr. 349; 2. Kodály: Nr. 349 3, 5, 6. *Hochzeit* III/A: Nr. 76, 78, 238; 4. *Große Sowjetische Enzyklopädie*, Russische Volksmusik, Bd. XXXVII, 192.

Beispiel IV ; 1. Mahler: 135 (II); 2. *Musikalnaja kultura autonomnüh Respublik S. S. R.* (1957): 357; 3. Väisänen: *Itkuvirsi :* 321; 4. Domokos—Rajeczky: Nr. 5; 5. *Hochzeit* III/A: Nr. 289; 6. Ursu: 207; 7. Martino: 185.

Beispiel V ; 1. Väisänen: *Mordw. Melodien :* Nr. 22; 2, 3. Danckert: 378; 4. Launis: Inkerin: Nr. 8; 5. Väisänen: *Wogulische und ostjakische Melodien*, Helsinki (1937): Nr. 13; 6. *Musikalnaja Kult. :* 355; 7. Mahler: 134 (I).

Beispiel VI ; 1. Ursu: Nr. 204; Vargyas: *Ugrische Schicht in der ungarischen Volksmusik*, Musikwissenschaftliche Studien I (1953): 162; 3. Bartók: *Cantece :* Nr. 192.

Beispiel VII ; 1. Ursu: *Cintece :* Nr. 209.; 2. Martino: 188.; 3. *Hochzeit* III/A: Nr. 277.; 4. Väisänen: *Mordw. Mel. :* Nr. 19.

Beispiel VIII ; 1. Väisänen: *Wog. u. ostj. Mel. :* 170; 2. *Hochzeit* III/A: Nr. 287.

Beispiel IX ; 1. Szabolcsi: *Handbuch der ungarischen Musikgeschichte :* 72; 2. *Hochzeit* III/A: Nr. 249.; 3. Kodály: Nr. 297; 4. Vargyas: *Ungarische Elemente :* Nr. 45.

Beispiel X/A ; 1. Kodály: 25; 2. „*Szent vagy Uram*" (Heilig bist Du, Herr; Kirchliches Gesangbuch, des weiteren SVU): 198, 92.; 3. *Ukrainski nar. pis.* 1951: 301.; 4. »200 *cintece şi doine*« *:* 197.; 5. Szabolcsi: *Handbuch der ung. Musikgeschichte :* 14 (Nr. 4 c); 6. Kuhac: *Južno slov. nar. pop.*, Zagreb (1878): Nr. 403; 7. *Gesangbuch für die IV. Klasse der Grundschulen :* Nr. 28.; 8. *Moravské nar. pis.*, Brno (1953), Band I. Nr. 96; 10. Friedwagner: *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, Würzburg (1940): Nr. IX. 54; 11. *Slovenské spevy :* Nr. 92; 12. Zganec: *Narodne pop. Hrvatskog Zag.*, Zagreb (1950): 592; 13. *Moravské :* Nr. 330.; 14. Böhme: *Altdeutscher Liederhort*, Leipzig (1913) Nr. 434.

Beispiel X/B ; 1. Böhme: *Deutscher Liederhort* I. Leipzig (1893): Nr. 434; 2. Kodály: 27; 3. *Moravské :* Band IV, Nr. 549; oder Susil: *Moravské :* III. Teil Nr. 1031.

Beispiel X/C ; 2, 6. SVU: Nr. 208, 180; 1. Kolessa: *Narodny pisni Galicikoj lemk.*, Lwow (1929): Nr. 401/b; 3. Kolberg: *Lud Band* VI., Krakow (1873): Nr. 455; 4. Sharp: *English Folk Songs from the Appalachians*, London (1932): Bd I. Nr. 66 B; 5. Szabolcsi: *Handb. der ung. Musikgeschichte :* 47; 7. Walda: *Svenska Folksänger*, Stockholm (1845) Nr 8; 8. *Ukrainski Radjanski Nar. Pis.*, Kiew (1955): Nr. 40.

Beispiel XI ; 1. Beljajew: *Beloruskaja nar. musika :* 131; 2. *Kinderspiele* CMPH I. (des weiteren Ks.): Nr. 867.; 3. *Hochzeit* III B: Nr. 61.; 5. Kodály: 29.; 5. Zganec: Nr. 490.; (Nr. 489 ist die Variante A A^5 B A derselben); 6. Sandburg: *The American Songbag,* New York (1927): Nr. 228.

Beispiel XII ; Danmarks Gamile Volkvisor, Kobenhavn (1935): Nr. 18/11 b.

Beispiel XIII; 1. Yekta Bej: »47 *chansons pop. Turquers*« III. Teil Nr. 6.; 2. P. Arma: »*Si tous les enfants de la terre melaient leur voix*«, Paris (1948); ohne Nummer; 3. *Musikalnaja :* 362; 4. Bartha: *Ungarische Melodien des XVIII. Jhdts,* Budapest (1935) Nr. 3; 5. *Svenska folklekar och danser,* Stockholm (1950): II. Band Nr. 72; 6. Tamman-Aavik: *Eesti laulu* (1924): Nr. 14.

Beispiel XIV ; 1. G. F. Graham: *The Songs of Scotland,* Edinburgh (1848): I. Band Nr. 32.; 2. Haertel: *Deutsches Liederlexikon,* Leipzig: Nr. 261.

Beispiel XV/A ; 1. *Moravske :* IV. Band, Nr. 411; 2. *Collection Litolff : Album National Serbe :* Nr. 20; 3. Somervell: *Thirty-five nursery rhymes :* Nr. XI.; 4. Gutmann—Lütge: *Kinderlieder* Bd. I. Nr. 9.; 5. Danckert: 157; 6. SVU.: Nr. 132.; 7. Arma: *Gallisches Beispiel ohne Nummer ;* 8. *Piesni ludowe Warii i Mazur,* Krakow (1955): Nr. 70; 9. Zganec: *Narodne Pop. Hrvatsk. Zag.* Nr. 398/b. 10. Launis: *Lappische Juoigos Melodien,* Helsingfors (1908): Nr. 183/b; 11. *Svenska folklekar :* II. Band, Nr. 113; 12. *Ukrainski nar. pis.* (1955): Nr. 99; 13. Sandburg: Nr. 44; 14. Graham: II. Band, Nr. 166.

Beispiel XV/B ; 1. Bartók: *Slovenské :* Nr. 240.; 2. F. Susil: *Moravské nar. pis.,* Praha (1832—59): IX. Teiln, Nr. 2058; 3. Kolberg: Lud, X. Band Zwiczaje: 9; 4. Kodály: 229.; 5. *Moravské :* IV. Band, 393; 6. Kuhac: *Južno slov. nar. pis. :* I. Teil, Nr. 325.; 7. Mátray, G.: *Universale Sammlung ungarischer Volkslieder,* Ofen (1854): Nr. 65; 8. Sharp: *English Folk Songs :* II. Band, Nr. 146.

Beispiel XVI ; 1. *Festtage* (CMPH I.) Nr. 586, 587, 588, 387; 2. Kotonski: *Góralski i zbojnicki* (1956): Nr. 2; 3. »*Megúntam én ezt az urat*«, 48 ungarische Volkslieder, Budapest (1948) Nr. 35, bzw. Bartók: »*10 leichte Klavierstücke*« *:* VII.; 4. Bakos: *Ungarisches Spiel dem ungarischen Kind,* Érsekujvár: 12; 5. Sonkoly, I.: *Terzwechselerscheinungen in unserer Volksmusik* (Ethn. XLIL. Jhg. 1958. Nr. 4.); 6. V. Karbušicki: *Naše dělnicka piseň,* Praha (1953): 221.

Beispiel XVII ; 1. Ks.: Nr. 1043.; 2. Wasiljewitsch: *Jugoslavenski Muzicki Folklor* (1950): XLIX.; 3. Zganec: Nr. 654.

Beispiel XVIII ; Ukrainski nar. pis. (1951): 304.

Beispiel XIX; 1. Schünemann: *Kasantatarische Lieder* (Arch. für Musikwiss.) 2. Lach: *Gesänge russ. Kriegsgef.,* Tschuwaschische Ges. (1940): Nr. III/4; 3, 5. Bartók: *Volksmusik der Rumänen von Maramures,* München (1913): 116, 99; 4. Bartók: *Das ungarische Volkslied,* Budapest, (1924): Nr. 17.

Beispiel XX ; 1. Böhme: *Altdeutschex Liederhort,* (Leipzig, 1913): 505.; 2. Sharp: *English Folk Songs from the App. :* II. Band, Nr. 34.; 3. Kodály: *Die ungarische Volksmusik :* S. 1.

Beispiel XXI ; 1. CMPH I. *Ks. :* Nr. 161.; 2. Scharp: *Engl. Folk Songs* II. Band, Nr. 299.; 3. O. Kolberg: Lud, (Krakow 1882), Pokucie II. Band Nr. 160.; 4. Böhme: *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel* (1893): Nr. 1612.

Beispiel XXII ; 1. CMPH II. *Festtage* (Budapest, 1953): Nr. 358/I; 2. Launis: *Lappische Juoigos Melodien,* (Helsingfors 1908): Nr. 12; 3. Böhme: *Deutscher Liederhort,* (Leipzig, 1894): III. Band, Nr. 1820; 4. *Anthologie des Chants Pop. français* (Paris, 1951) IV. Band, Nr. 60 (Umgebung von Artois).

Beispiel XXIII ; 1. *Kenge dhe valle popullore,* (Tirana, 1952): 28 (zweite Melodie); Nr. 25, 28 sind auch ihre Varianten; 2. Launis: *Lapp. Juoig. Mel. :* Nr. 75; 3. 3. Stoin: *Chants pop. de la partie centr. de Bulgarie du Nord* (Sofia, 1931): 829; 4. Böhme: *Deutscher Liederhort,* (Leipzig 1894): III. Band, Nr. 1900.

Beispiel XXIV : 1. Stoin: *Chants pop. de Bulg. du Nord :* 2025; 2. Sharp: *Engl. Folk Songs:* I. Band. Nr. 8.; 3. P. Dungu: *Lyra shquiptare* (Tirana) ohne Nummer.

On Hungarian Organ Building in the 18th Century

by

F. Schram

Hungarian history of musical instruments has not yet attained the level where a monograph may be expected to be written on any instrument used in Hungary — whether by popular or highly cultivated circles — which could be regarded as complete or as approaching completeness. This applies particularly to the organ, which — as regards its construction, repertoire and player — is a typical instrument representing high culture in most instances of its use; however, being employed at divine service, it has served the people; as the most typical semi-popular representative, it has given voice to the spirit of the age under review.

The history of Hungarian organ building is still unwritten, and only old journals yield a few data concerning certain mediaeval organs.[1] In the first comprehensive work,[2] a separate chapter was devoted to summing up the subject under the title "Organ Building in Hungary". In brief repetition of its data it may be stated that organs existed in Hungary as early as the 13th century "although we possess no incontrovertible proof confirming the fact". The author came to this conclusion on the basis of Zarlino's information that the pneumatic organ produced in Greece had reached Germany, Bavaria, and Italy by way of Hungary. This mediation must have taken place before the year 1298 when an organ of this type was destroyed by fire in Strassbourg Cathedral[3].

From the 15th century reliable data have come down to us of organs at the towns of Pécs, Zagreb, and Visegrád (1437 to 1452), while an organ builder is known to have been resident at Körmöcbánya. Bence Szabolcsi claims the existence of organs at Buda, Székesfehérvár, Lőcse, Eger,

[1] Századok ("Centuries"), Archeológiai Közlemények ("Archaeological Publications"), Zenészeti Lapok ("Musical Review") and Magyar Sion ("Hungarian Zion") in the first place.

[2] Oláh, K.: *Az orgona-építészet története* ("The History of Organ Building"), Budapest 1879.

[3] Zarlino's original text reads. "Alcuni pero si sono mossi a dire, che questo nostro Instrumento fu in uso primieramente nella Grecia, e che da ini per l'Ungheria fasse transferito nella Germanie tra i Bavari". Zarlino, G.: *Supplimento musicali lib.* VIII. (1858) 290.

Esztergom, Kisszeben and Bártfa[4], in addition to those at Pécs and Felsőbánya.

The name of honorabilis Magister Emericus Organista et Rector Altaris is known from Nyitra around 1525[5]. An attentive study of available deeds and documents would reveal the names of many more organists of the Middle Ages.

A past history of such length surely argues against the view of Kornél Ábrányi who declared that organ building started in Hungary only at the close of the 18th century, the first records on organ builders stemming from that time[6].

After this brief survey of mediaeval data, let us turn to the 18th century and its organs. The present paper is based on material derived from the Visitatio Canonica concerning the diocese of Vác, the largest one of Hungary, incorporating five political counties. Ever since the Synod of Trident, the Visitatio Canonica has been the most important factor of ecclesiastical administration in the Roman Catholic Church. It compels the bishop to visit every part of his see every two years (which regulation has never been complied with in Hungary), to examine the church, its equipment, stipends, the clergy, the employees, revenues, etc. This function was to be attended by the landlord, two magistrates of the local board, one or two counsellors of the mayor (as well as a few of the elders of the village), who were thought to be capable of remembering, and throwing light on, affairs of the past. Of course, the persons concerned also took part, first of all the parish priest and the schoolmaster.[7] The bishop had to examine also the choir as part of the church, together with its equipment including the organ. A record was drawn up of the proceedings, the original filed in the episcopal archive, a copy at the rectory. (Our own material has been collected from the episcopal archive, the documents on visits having been found in ten volumes, arranged and bound in chronological order. The most common order

[4] A magyar zenetörténet kézikönyve ("Manual of Hungarian History of Music") Budapest 1947, 16. Also A. Zalánfi in the Musical Encyclopaedia compiled by B. Szabolcsi and A. Tóth (Vols. 1 and 2; Budapest, 1935) under the entry "organ". That of Visegrád is mentioned together with its artist by D. Bartha—Z. Kodály: *Die ungarische Musik*. Budapest—Leipzig—M ın (1943). 42. The data published by Oláh were repeated by S. Pécsi: A Parallel between Universal and Hungarian Development in Organ Culture. In *A magyar muzsika hőskora és jelene* ("Heroic Age and Present of Hungarian Music"). Edited by L. Batizi, Budapest (1944) pp. 317 to 339.

[5] Bunyitai, V., Rapaics, R., Karácsonyi, I.: *Egyháztörténeti emlékek a magyarországi hitújítás korából* ("Memories of Ecclesiastical History from the Reformation Period in Hungary.") Vols. 1 to 5. Budapest, 1902, I, docuement No. 190.

[6] *A zenészeti ipar történelmi s fejlődési áttekintése.* ("Survey of the History and Development of Industry Engaged in the Production of Musical Instruments.") Zenelap ("Musical Journal") 1886, 14, p. 114.

[7] Vanyó, T.: *Püspöki jelentések a magyar szent korona országainak egyházmegyéiről.* ("Episcopal Reports on the Dioceses inside the Countries of the Holy Hungarian Crown from 1600 to 1850"). Pannonhalma, 1933. XXIII—XXVI. By the same author: Methodology for Writing Parish History. Pannonhalma, 1941, 32—37. Á. Timon: Tithe in Hungary, Bp, 1855.

of reference quotes Visitatio Canonica, volume, place. The present paper deviates from this practice, omitting the number of the volume and giving instead the year; even so, data can be readily identified, since each volume bears the opening and closing dates of the period to which it refers.) In the Visitatio, divided into several groups of questions, the one under the heading *de ecclesia* reads: "An et qualis chorus?" In the detailed report on equipment, the final inquiry refers to the organ: "An et quale ist hic organum?"

Before going into these two questions it would seem to be apposite to cast a glance at conditions in Vác at the end of the 17th century. The 150 years of Turkish occupation ended in Hungary with the recapture of Buda in 1686. The beginning of Turkish rule (1541) coincided with the rapid spread of the Reformation and the withdrawal of catholocism. It was only at the close of the 16th century that the counterreformation gained ground, while its counterattack ensued after the opening of the next century. The struggle between the two religions continued until the eviction of the Turks, after which the Roman Catholics gradually gathered strength until 1780. Since the Turks left behind heaps of blazing ruins in most parts of the country, it is understandable that, when he could return to his see (residence at Vác having been prohibited under the Turks), the bishop's main concern was to take stock of what had been spared in the diocese.[8] The bishop or his deputy visited 42 villages or towns in 1697, but this was no more than merely registering whether a community was catholic or protestant, recording the number of inhabitants, and ascertaining whether the church still stood after a century and a half or had been reduced to ruin and ashes. Hardly any further details are discoverable here. Owing to the poor conditions of public security, the Ordinary could in fact not undertake to venture far and had to content himself with the investigation of villages lying in the vicinity of the episcopal residence. The picture that was revealed to him was even so disconsolate enough, necessitating such records as "(templo)per tartaros ablato" (Tarcsa); or "Templum a Turcico Mecset adaptatum" (Nógrád).[9] In some places the visitator found himself compelled to celebrate Mass in a barn, a shed or, under more favourable conditions, in the open, so useless had the church become.

The next visitation lasted from 1702 to 1706, and the records contain scant allusions to our instrument and its place, the choir. Such allusions are still very rare, since innumerable churches still lay in ruins or were badly damaged; clearing away the rubble must have been slow to get under way, owing in no small measure to the Kuruc—Labanc War (insurrection led by Imre Thököly and Ferenc Rákóczi

[8] At visitations around Vác, questions concerning the organ were always put in the cited connection and order; *generally*, the same pattern was followed in other regions, too.

[9] The visitation was edited by I. Nagy in the Magyar Sion ("Hungarian Zion") 1869, pp. 165 to 174, and by A. A. Karcsu: *Vác város története* ("The History of the Town of Vác") 1 to 9. Vác, 1888. 5, pp. 20 to 26.

against Habsburg oppression) already in full swing at the time. There is not a word about new churches, the old ones were put into repair everywhere. The choir was mostly of wood, rarely of stone, but there are places where the entry reads "Chorus nullus" (Acsa). In some places the church was serviceable, but the choir had been ruined so badly during the occupation of 150 years, when the Turk had made permission to carry out repairs or renovation dependent on unacceptable conditions, that it had to be completely reconstructed. "Chorus habet noviter erectum ex ligno" (Haraszti); "Chorus ex ligno noviter erectus" (Alsónémedi); there were places where it was also painted: "Chorus lignius depictus" (Nyézsa). In general, the choir was situated over the entrance of a church, resting on pillars, opposite the high altar. Those of Rákoscsaba: "Chorus per utroque latere templi" and Szentlászló: "Chorus duplicum ex ligno" formed exceptions. The Ordinary concealed his ironic remarks behind Turanian acoustic aspects: Chorus exit (!) per medium frontispicii . . . ad versus altare magnum *ad commodite Rudendi cantorum*. Access was gained by a spiral staircase; in rare cases entrance was from outside when it was unnecessary to economize space and ordinary stairs could be built.[10]

The organ ougth to have been in the choir, but was actually found in solely one instance, at Aszód: "Habet Organum in Choro." This sole record is remarkably often accompanied by the word "portatile", which etymologically means portable. At that time, it stood for the still frequently used "altare portatile" in the first place, for a bookshelf (or rarely a candle-stick) in the second place, and was applied to everything portable in the third place. As mentioned above, the questions of the Visitatio were laid down and recorded in a strictly defined order. Thus, when the word occurs in connection with the altar or altar equipment, it may mean an altar or a candlestick; listed at the end of vestments, it may refer to a book-shelf; after tintinnabulum, campanula[11] where in later records the organ comes next, it may even mean our instrument which was called a portative as late as the 18th century; this adjective may have been formed into a noun by the Visitator. It is noteworthy that mention of an organ under this or any other name (regale, positivum) is extremely uncommon — occurring but in a few cases; in addition to the above-mentioned findings, the assumption would nevertheless seem to be supported by the paucity of discoverable data. Hence the remark "Habet portatile", encountered in connection with the record on Tarcsa, dated

[10] In 1697, there in only one reference to the choir in connection with Szentlászló.

[11] Bell employed at divine service; campanula is the tiny bell hanging over the vestry door, sounded to notify the beginning of divine service. Cf. Á. Mihályfy: *Nyilvános istentisztelet* ("Public Religious Service.") 4. Budapest (1933). 299.

Concerning Hungarian terminology see L. Csóka: *Sopron vármegye katolikus egyházai és tanügyi viszonyai. . .* ("Roman Catholic Ecclesiastic and School Conditions in Sopron County in the Age of Charles III and Maria Theresa." (Pannonhalma, (1929), 23.

1697, may mean an organ. The same entry is made for Kálló in 1702. In connection with Nógrád the entry runs: "unum portatile marmora". The alter is mentioned in another place, therefore the word could not have referred to it and was most probably employed to denote the organ.

In 1711 notes of "portatile" were made in connection with Buják and Bercel[12].

Visitation was resumed in 1715; choirs were apparently found to present a similar picture, and the entry "portatile" occurs in connection with the churches at Horpács, Buják, Szátok, Ecseg, Nézsa, and Mindszent, in the latter case in the form of "portatile consecratum".

This was the first visitation to provide information on song-books, which were manuscript not only in that year but during the whole century.

Szecső: "Unum Cantionalem scriptum pro Choro"[13].

(Mátra)szőllős: "Duos Libros Cantionales".

Csongrád: "Cantionalia quatuor".

About the choir of Vác Cathedral it is remarked in 1718 "in quo collocatum est Positivum".

In connection with Tápé we hear of "Cantionalia 3".

The note on the song-book of Szecső was repeated in 1719; mention was furthermore made of "duo Cancionali" in connection with (Magyar) Nándor, and "Cancionale" in connection with Héhalom.

The round of 1725 produced a better crop of data on organs, e. g. at Zsámbék: "Organum novum ad 5 mutationes, sextam tremulam".

Mindszent: "In choro Organum".

Nagykáta: "Habet organum".

Uri: "Habet Chorum sat amplum ligneum, Organum".

(Tápió) süly: "Organo, Choro, Cathedra est bene provisa".

In connection with Szecső, reference was made only to the choir: "Chorus est ex lignea structura decenter erectus et pictus."

The records made during the visitations from 1744 to 1746 contain a fair number of references to organs, showing the visits to have been undertaken in the following order.

(Tápio) szele: "Choro ligneo, organo et sedibus sufficienter provisa".

Jánoshida: "Chorus novus cum Organo positivo".

The entry on Szolnok states that an organ and bells had been acquired since the visitation of 1724.

Tószeg: "Organum".

Kecskemét: "Organa duo, majus est ecclesiae, alterum minus R. R. P. P. Franciscanorum".

(Tápió) bicske: "Positivum trium mutationum".

(Tápió) süly: "Organo quinque mutationum"[14].

[12] Originally Berczel; names of places are given in modern spelling; in case of change, both forms are quoted.

[13] Most of the data are in accusative because the end or the middle of a lengthy enumeration invariably includes the word *habet* which we have omitted, while the accusative has been retained.

[14] Reference to Uri; the same as in conjunction with the visitation of 1725.

Üllő: "Duplicini Choro partim munifitentia praefati eminentissimi Domini, partim pia oblatione communitatis constructo, et organo 4 mutationum procurato."
Sári: "Organum".
Hódmezővásárhely: "Est in Ecclesia organum, 5 mutationum, aere propria comparatum".
Csongrád: "Organum 6 mutationum". (New church, built in 1745.)
(Kiskun) dorozsma: "Organum".
Tápé: "Organum sex mutationum".
(Kiskun) majsa: "Organo".
Kerepes: "Chorum cum organo 5 mutationum cum tremula".
Isaszeg: "Provisa sedibus et organo".
Hatvan: "Organum antiquum".
Boldog: "Organum A° 1743 promuratum 6 mutationum.
Tura: "Habet organum 8 mutationum.
Dány: "Sedibus, Choro et Organo bene provisum".
Tóalmás: "Est provisa Sedibus, organo".
(Vác) szentlászló: "Organo positivo provisa".
Valkó: "Organum positivum".
(Galga) hévíz: "Organum bonum sex mutationum".
Bag: "Organum positivum".
Aszód: "Organum 4 mutationum".
(Galga) mácsa: "Organum 6 mutationum".
Szilágy: "Organum 4 mutationum".
Püspökhatvan: "Organum".
Kálló: "Organum antiquum".
Verseg: "Organum pro capacitate Ecclesiae accomodatum".
Lőrinci: "Organum cum Choro lapideo habet".
Heréd: "Organum".
Jobbágyi: "Organum 5 mutationum utcumque bonum ante annos 13 etiam sumptibus".
(Mátra) szőllős: "Organum".
Ecseg: "Uno organo sex mutationum cum septima tremula coloratum decenter provisa".
Buják: "Sedibus, choro, organo provisa".
Romhány: "Choro lapideo, organo".
(Magyar) Nándor: "Organum 4 mutationum cum tremolo".
Herencsény: "Chorum in quo est organum quinque (mutationum) cum tremolo".
Terény: "Choro cum Organo recenter procurato".
Bercel: "Organum cum mutatus sit chorus in terra ante parvam aram locatum est".
Becske: "Chorus ex tegulis erectum et in eo organum".
Alsósáp: "Organum necdum depictum in choro ex lignis facta locatum".
(Borsosberény) Berinke: "Organum habet".
Nógrád: "Organo est provisa".
(Nógrád) verőce: "Organo provisa".

In addition to these numerous data some negative remarks are also encountered, but they, too, furnish proof of the organ having become such an integral part of communal life as to make its lack conspicuous.

Kécske: "Sine sedibus, organo". (Protestant village and church.)

Mende: "Choro, sacristia es sedibus caret".

Cibakháza: "Habet chorum ligneum, sine organo".

Palotás: "Caret organo etc.".

Nézsa, Keszeg, Nőtincs: "Organo caret";

About Kiskunfélegyháza it is emphasized that the village is poor and can afford no organ.

About song-books we learn:

Cegléd: "Cantionalem Hungaricum Szelepchényi".

Hódmezővásárhely: "Csiki, Szelepcsény, Illés, duos scriptos (Cantionales habet)".

Tápé: "Illés, Szelepcsény, Nyaray (!) libros habet".

For a decade and a half canonical visitations were discontinued; Károly Althan (1734 to 1756) and Kristóf Migazzi (1756 to 1786, with an interval of five years) were engaged in diplomatic missions and work abroad. The latter, as archbishop of Vienna, exercised his office through suffragan bishops who also made tours of visitation. It is understandable that under such conditions no new visitation was undertaken until 1761. Besides the details disclosed before, new information is obtained: the ludimagister (schoolmaster), repeatedly figuring from 1702 (known to have acted in that age as precentor and often as clerk), is mentioned as playing the organ and singing (accomplishments only alluded to in general); we learn that he discharged his duties with laudable zeal. Naturally, only detailed entries are quoted here which supply noteworthy information.

Mindszent: "Thadeus Székely Ludimagister: Officio suo tam quoad cantu, pulsum organi, (instructionem parvulorum) satisfacientem".

Szegvár: "Chorum lapideum cum organo quinque mutationum".

Szentes: "Organumque bonum sex mutationum in Choro". Ludimagister Joannes Faragó in suis functionalibus accuratum.

More accurate details are given regarding the choir, e. g. at Csongrád: "Chorum ex ligno, angustum nimium".

Csány (telek): "Chorum luteum".

Tápé: "Chorum ex trabibus hactenus propriis ejus proventibus".

In 1767 visitation was continued, and the following may be read about the church of Nógrád incinerated 12 years earlier: "Chorus Ecclesiae sat amplius, et nova, satque magno organo provisus est".

(Diós) jenő: "Chorus est quidem ex ligno, satis tamen decens, in quo duo organa reperiuntur". (Diósjenő was a branch of Romhány). Note of the visitator: "Duo in Ecclesia Jenőiensi organa omnino superflua sunt: quare vetus distrahere contendet, et alia magis necessaria ex praetio comparabit, aut, pecuniam in Capitalem Rationisque Ecclesiae conferet".

Nőtincs: "Chorus est ex lapide, organo instructus".
Rétság: "Chorum miserum".
(Borsosberény) Berénke: "Chorus commodo (no mention of organ; referred to in 1746.)
Romhány: "Chorus est ex solida materia. . . organum non usque quoquo bonum".
Tereske: "Organum septem mutationum"
Szátok: "Organum"
Nézsa: "Organum sex mutationum. Illyés Cantionale".
Keszeg: "Chorus ex lapide. Organum quatuor mutationum."
Alsópetény: "Organum".
Ecseg: "Chorus ex ligno. Organum unum."
Csécse: "Organum unum".
(Cserhát) szentiván: "Chorus est ex ligno. (No mention of organ.) Ludimagister Joannes Borbás; Commodus in instruendis pueris, in cantu tamen non usque quoque".
Buják: "Organum quinque mutationum".
Bercel: "Chorus nondum assurrexit". Organum.
Becske: "Organum".
Szente: "Chorus ligneus, organum".
Terény: "Chorus ligneus miser, organum quinque mutationum".[15]
(Cserhát) surány: "Organum quatuor mutationum".
The following records are from 1793:
(Mátra) szőllős: "Chorus illius ex asseribus fabricatus, cui propedicta reparatio adhibenda erit. . . . Organum commodum".
Jobbágyi: "Chorus ligneus organo quinque mutationum instructus. . . . Psalterium cum canticis libri 2".[16]
(Szarvas) gede: "Chorum ligneum, organo commodo instructum".
Lőrinci: "Organum commodum".
Zagyvaszántó: the church was built in 1723.
"Adest praeterea chorus ex asseribus compactus, et organo bono instructus".
Palotás: "Chorus ligneus et pictis asseribus ornatus, ac organo commodo instructus".[17]
Héhalom: "Chorum ligneum, organo commodo instructum".
(Kis)bágyon: "Chorus ligneus nullo tamen organo instructus".
(Egyházas) dengeleg: "Chorum ligneum exiguum organo destitutum".
Hatvan: "Chorus muratus et organo bono provisus est".
Heréd: "Chorus e ligno et asseribus constructus, ac vetustate et usu vehementer jam attritus, organo tamen commodo provisus".

[15] Concerning the 5-register organ of Herencsény, the mother-church, the same is recorded as in 1746.

[16] Presumably this does not apply to the Magnificat, Nunc dimittis, and Benedictus canticum, but the Hungarian folk-songs bound into the psalter.

[17] Various analogies in Nógrád County provide grounds for the assumption that the painted, decorated laths surrounded or formed the "prospect".

We have already noted the entry of 1746 regarding the existence of an organ at Boldog; information is now given concerning its construction: "Organum 6 mutationum", A° 1743 piis eorum legatis, qui grassante id temporis peste obierunt, procuratum.

Verseg: "Organum".

Kökényes: "Organum loco accomodum".

Kálló: "Chorus infra turrim muratus, ac organo bono instructus".

Erdőtarcsa: "Chorus muratus et organo provisus".

(Erdő) kürt: "Organum". (Built in 1729.)

The last visitation, headed by the grand provost Pál Eszterházy, took place in the years 1777 to 79.

(Tápió) szele: "Chorus vero ligneus est. . . Organum sex mutationum".

(Tápió) györgye: "Organum novum".

Jánoshida: "Organum est exiguum, sed defectui ejus providebitur".

(Tápió) szecső: "Chorus firmus et bonus est. Organum defectibus plenum".

Szentmártonkáta: "Organum commodus est".

Nagykáta: "Chorum habet Ecclesia commodum et muratum, organum ceteroque commode instructum. . . sex mutationum".

Tóalmás: "Chorus Ecclesiae sat commodus. . . . Organum bonum".

Szentlőrinckáta: "Organum honestum".[18]

Dány: "Chorus organo bono instructus est".

Zsámbok: "Chorus satis commodus est. Organum unum antiquum dissonans". (In the questionnaire: distonans)

Kóka: "Organo ad sex mutationes commodo. Ludimagister competentem doctrinam habendo officio suo, seu in cantu, seu in pulsu organi".

Izsák: "Antiquum organum".

Kecskemét: "Est denique organum septem mutationum, aliud portatile positivum".

Irsa: "Chorum ligneum".

(Kiskun) félegyháza: "Habet organum rarius mutationum octo decim". (Church built in 1749.)

Csongrád: "Organum nullius plane valoris".

(Kiskun) majsa: "Organum vetustum sex mutationum". (Church built in 1744.)

(Kiskun) halas: "Organum exiguum, illudque jam antiquum et ruinosum".

Cegléd: "Organum exigui valoris, sed pro novo in 500 florenis conventus est".

(Nagy) abony: "Organum 8 mutationum defectuosum et antiquum".

Törtel: "Organum nullum".

Tószeg: "Chorus idoneus. . . organum commodum".

(Tisza) várkony: "Organum".

Mezőtúr: "Organum nullum".

[18] In the questionnaire: "Organum pro tali loco magnificum".

(Zagyva) rékas: "Organum mediocre".
Ujszász: "Chorum nullum. . . organum nullum".
(Kiskun) dorozsma: "Organum defectuosum". (Built in 1726.)
Tápé: "Organum sex mutationum".
Algyő: "Organum 4 mutationum, nihil valens".
Szentes: "Organum sex mutationum commodum".

After having listed the data referring to organ construction, the next step is to investigate their meaning. The first conclusion that may be drawn is that organs did exist in the years 1697, 1702 and 1711, and that it would have been extremely difficult for the communities concerned to procure them in those years. During the Turkish rule, when altogether thirteen parishes had remained in existence in the whole vast area[19], it was out of the question to build organs under the prevailing conditions. Organs may therefore be assumed to have existed in small villages of the region prior to 1541. Mediaeval data still await arrangement, and not even approximately accurate information has been made available on the organs of Hungarian towns; we nevertheless believe that the organs of the five above-mentioned places were (partly at least) of mediaeval origin, and had luckily escaped the devastation of war. It should moreover be taken into consideration that the worse ravage was wrought in this region, the whole area between the rivers Danube and Tisza having been practically destroyed. Many places were deserted and destroyed, so that their existence is known only from mediaeval documents; still greater is the number of those that had to be repopulated around the turn of the 17th into the 18th century. The number of organs the 262 churches of this area may have contained before 1526, before being ruined and burnt down together with the villages, cannot now be estimated. Nor do we posses information about the organs of the eleven towns known to have existed in these parts in the Middle Ages[20]; the documents that have come to light do not contain data on organs, although it is very probable that they had organs in their churches during the Middle Ages.

Despite the adverse economic conditions at the beginning of the 18th century, aggravated by the Kuruc—Labanc war (1703—1711), demand for organs was growing, and six more churches were supplied with the instrument. In addition to the quoted data, a seventh organ is known to have been emerged at Szolnok, the castle-church of which had been converted by the Turks into a mosque and was taken back by the Roman Catholics. However, "the holy vessels of the church were subsequently carried off and its organ smashed" by the troops of the kuruc leader, Deáki. Then another company set fire to the building[21].

[19] Mezősi, K.: *A váci egyházmegye a török hódoltság idején.* ("The Diocese of Vác under Turkish Rule.") Kiskunfélegyháza, 1939. 16.

[20] Cegléd, Csongrád, Hatvan, Hódmezővásárhely, Kecskemét, Kiskunfélegyháza, Kiskunhalas, Nagykőrös, Szentes, Szolnok, Vác.

[21] Chobot, F.: *A váci egyházmegye történeti névtára.* ("Historical Register of the Vác Diocese.") Vols. 1—2. Budapest. 1915. 1. 334.

After the peace of 1711, the restoration of old churches and the construction of new ones, together with organs, proceeded at a quicker rate; records of organs with six registers have been found, stressing that the sixth was the tremolant. As for new churches, practically no construction was done without adding an organ; one or two years after the edifice had been completed an organ was acquired.

From the middle of the century, three- to eight-stop organs became increasingly frequent, old, obsolete, superannuated, defective organs being discarded; (in some small churches two organs were to be found, for the old one was also retained); in other places the old instrument was sold and its price added to the funds destined to cover the costs of a new one. Most likely the organ that was ruined in one or two generations could not have been purchased new; it must have been the worse for wear. The acquisition of such instruments also proves the keen demand of the people: they were willing to make sacrifices even for a second-rate instrument; if funds were inadequate to cover the expense of a new organ, they were content with a less perfect instrument as long the village could have its organ.

Records of visitations in other parts of the country present a similar picture: in Sopron county of Western Hungary which escaped Turkish occupation and had to suffer only the ravages inflicted during the march and deployment preceding the siege of Vienna (1683), noteworthy numbers of organs — regal as well as positive were constructed in 1674 and 1680[22]. The advantages of more favourable economic and political conditions explain why a demand for organs arose 1 $^1/_2$ to 2 generations earlier in this region. A later work on the same area states the following: "Data concerning organs have been supplied only by a few visitations from which it is evident that their quality closely depends on the economic situation of the church"[23]. Where the population was poor, as in our area, barely any reference to organs is found[24].

The widening use of organs is evidenced by the remarks of the Visitator who ceased to confine himself to a mere registration of the actual presence of an organ and proceeded to an evaluation of the instrument by applying such epithets as *commodum*, *bonum*, *honestum*, *pro tali loco accomodatum*, etc. Remarks expressing disapproval of an unsatisfactory instrument bear witness to the visitant's attitude who, far from being glad to have any church music, wished to hear a first-rate, impeccable instrument. Besides the permissible irony pervading *utcumque bonum*,

[22] Ványó: 1928, 13.

[23] Csóka: op. cit. 17.

[24] Merényi, F.: *Domsics Mátyás egyházlátogatása Baranyában 1729-ben.* ("Mátyás Domsics's visitation in Baranya, in 1729.") Pécs, 1939. passim. — Pfeiffer, J.: *A veszprémi egyházmegye legrégibb egyházlátogatásai* 1554—1760. ("Earliest visitations in the Veszprém diocese between 1554 and 1760.") Veszprém 1947. In 1732 the wealthy township of Somlóvásárhely possessed an organ (155), whereas the town of Pápa, with 3000 Roman Catholic inhabitants, had to do without an organ. (151)

such terms as *antiquum, destitutum, exiguum,* even *nullius valoris* are also encountered.

From scattered records it clearly emerges that the desire to own organs took root in the people and not the landlord – the holder of the advowson. This is shown not only by the church of Boldog, built as a votive offering, but, among others, also by the churches of Üllő and Hódmezővásárhely. Other sources confirms that the organs in the churches of Tura and Galgahévíz were acquired by the people[25]. Although there is no written proof, according to oral tradition the organ of Bag was constructed out of the contributions of the people "in the times before the Turk". Though this statement should be accepted with reservations, it still proves that the instrument was set up very early and without any aid.

Another argument may be cited to confirm popular initiative: organs were built not only by the parish mother-churches, but also by branches where service was not held regularly, so that the acquisition of an organ could have only been the wish of the people and not that of the holder of the advowson. This by no means implies the conscious presence of any musical claims; the population of one village simply strove to follow the example of another (ignoti nulla cupido !) which could already pride itself on possessing an organ, and when accompanied by music, divine service may have sounded more solemn to the villagers' ears. Thus use of the instrument gradually spread all over the diocese, and by the end of the 19th century no church was found without an organ at visitation.[26].

Little is known about the mechanism, system, and size of the organs. The organstops afford ground for conclusions as to the size of an instrument; when reference is made to the number of sets, five or six registers are mentioned most frequently. (This number of sets is quite considerable, since the illustration in Comenius' Orbis Pictus (1669) displays six registers, and Bach's works for organ were also composed for such an instrument.) The tremolant appears to have been so very rare, or it may have found such favour with the people (or perhaps the Visitator) that it was the only register to be mentioned by name. On the basis of registers, our 18th century organs may be regarded as having been fairly large, for in the period between the two world wars organs with over ten registers were uncommon in villages, while organs with two keyboards were quite exceptional. In the century under review, the organ of Kiskunfélegyháza with its 18 sets may have possessed two keyboards, although the Ordinary omitted to mention it separately.

We have no information on pedals, and we do not know whether organs were supplied with them. In our view, the organs in churches

[25] Pest-Nógrád Counties' Archives: "Conscriptiones".

[26] A similar picture is drawn by Meszlényi, A. of the Transdanubian counties of Somogy and Veszprém in the 19th century: *Gr. Zichy Domonkos veszprémi püspök egyházlátogatása 1845—46-ban.* ("Visitations by Count Domonkos Zichy, Bishop of Veszprém, in 1845—46.") Veszprém, 1941. 57—58.

of large places may have been provided with a serial system of pedals. Nothing is known about the supply of wind; at the beginning of the century the mechanism of bellows was presumably operated by the use of straps; later it was gradually converted to supply air by the facilitated technique relying on pedals.

As concerns size, Hungarian organs were not inferior to contemporary instruments; the organ of Besztercebánya Cathedral, constructed in 1829, was provided with fourteen registers[27], that of Szatmár Cathedral (1820) possessed twenty[28]. The instrument set up in the cathedral of Nagyvárad in 1836 had as many as 26 stops[29]. Not only the eighty-years-older organ of Kiskunfélegyháza, a small provincial town on the Great Hungarian Plain, is equivalent to these, but instruments of the same size existed even in tiny village churches.

Records of hardly a hundred organs are available from the 273 churches[30] in the diocese of Vác. Lack of information concerning the fate of the rest may be due partly to the fact that the churches had not been rebuilt; this applies particularly to Calvinistic villages where Roman Catholic churches were built only in the period preceding World War I. During the described period the Ordinary or his deputy did not extend his visitation at these places to such details as might have involved the organ (or, in most cases, its absence). He was mainly concerned with the number of inhabitants, the ownership of the church, tithe, surplice fees, and other financial matters, furthermore the preacher's person. The great number of such places must hence be deducted from that of the visited villages. With due consideration to the outlined conditions it may therefore be stated that in the third quarter of the 18th century, 80 to 85 per cent of the churches inside the area in question possessed organs. Very little is known about the builders and designers of these instruments, inquiry into the history of guilds will presumably reveal the point where the master specialized for the production of musical instruments, organs and pianos and left the common guild of craftsmen working with wood (carpenters, joiners, wheelwrights, coopers) to become independent.

Summing up the results of visitations, it is well possible that the villages and even probable that the towns in our area possessed organs in the Middle Ages already. Popular claim for organs gradually increased in the 1720s; reconstructed churches were provided with organs, while the building of a new church without an organ was practically out of question. In the northern and extreme southeastern parts of the diocese, the communities developed a veritable competition for the setting up of organs with mostly five or six registers. This was partly due to the circumstance that in this region Roman Catholics survived over larger areas and showed a marked predilection for the cultivation of organ music. It was at this time that parishioners — hitherto content with their

[27] Vanyó: 1933, 71.
[28] Ibid. 192.
[29] Ibid. 292.
[30] Chobot: op. cit. p. 418.

organist having a strong voice — began to expect him to be an accomplished musician as well. This new development is demonstrated by the slow selective sifting of manuscript songbooks, as well as by the Visitator's questions concerning the organist's proficiency.

A comprehensive picture of Hungarian organ building could be drawn only after appropriate insight into all the pertinent data, documents, and the records of visitations. This publication means only part of the work to be done. It is hoped that future research into the history of music and musical instruments will throw light on these issues on a country-wide basis, producing data which will permit us to draw more detailed inferences.

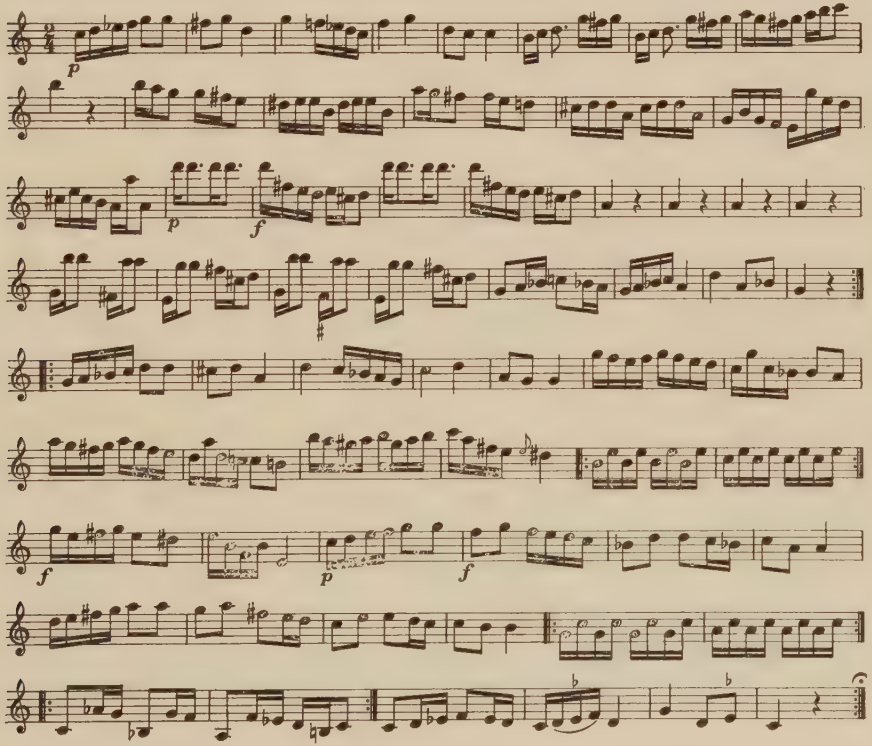
Ein melodiegeschichtlicher Beitrag zu Haydn

von

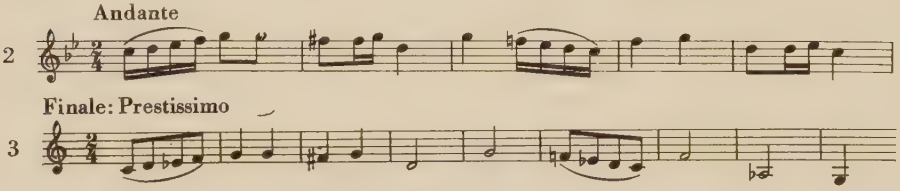
B. Szabolcsi

H. C. Robbins Landon veröffentlichte vor kurzem einen bedeutsamen Ergänzungsband zu seiner großangelegten Monographie über J. Haydns Symphonien. (*Supplement to The Symphonies of Joseph Haydn*, London, Barrie and Rockliff 1961.) In diesem Band teilt er u. a. ein 1957 bzw. 1959 von ihm in der Stiftsbibliothek von Metten entdecktes Notenblatt aus dem 18. Jahrhundert mit, das unter dem Titel »Der Nachtwachter« eine, von Haydn wiederholt benützte Melodie osteuropäisch-slawischen Charakters enthält. Das Stück trägt außer dem Titel auch die Bezeichnung »Violino«, ist also als Geigenstück oder Geigenstimme anzusehen und lautet folgendermaßen:

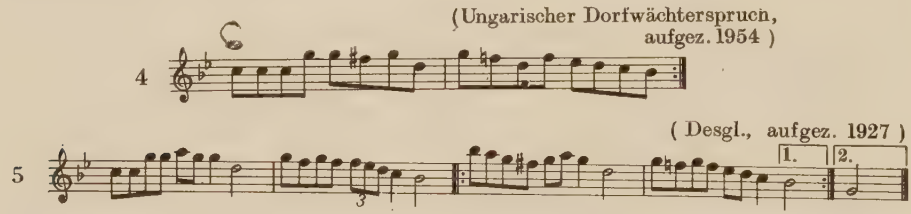
1



Wie Landon es in seinem Symphoniebuch und auch hier im Nachtrag beweist (*The Symphonies* 1955, S. 264 und 351, Supplement S. 46.), verwendete Haydn diese merkwürdige Melodie zumindest zweimal in seinen Kompositionen: in einem »Divertimento a Nove« aus der Zeit um 1761 und in der Symphonie Nr. 60. vom Jahre 1774. Beide seien hier — nach Landons Mitteilung — angeführt:



Nun ist es unschwer zu erkennen, das sich hinter der »Nachtwachter«-Weise tatsächlich ein altes Wächterlied verbirgt. Es ist die wohlbekannte, seit dem 16. Jahrhundert im ganzen Donauraum verbreitete »Tagweis«, wohl gregorianischen Ursprungs, die in deutschen, ungarischen, slowakischen, rumänischen, polnischen Städten und Dörfern zur Ankündigung des Tagesanbruchs diente (J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder* I. Nr. 51, Bartók, *Die Melodien der rumänischen Colinde* 45a-v und Appendix, Szabolcsi, *A magyar zene évszázadai* I. 296—98.) und deren Melodievarianten im ungarischen Volksbrauch zuletzt von P. P. Domokos zusammengestellt wurden (Ethnographia, Budapest 1961, 238—239.). Aus dieser Zusammenstellung seien hier zwei Varianten herausgegriffen, die das Fortleben der Weise in der volkstümlichen Praxis überzeugend beweisen:



Aus alldem geht hervor, daß Haydn auch diesmal aus dem lebendigen Volksgut, aus der »Gemeinsprache« der populärsten Musik schöpfte. Für die ungarische Musikgeschichte aber ist der Fund Landons auch von einem anderen Gesichtspunkt aus wichtig: er gehört in die, nunmehr beträchtliche Reihe der Volksmusik-Aufzeichnungen, die eine vorbereitende Phase des sogenannten Werbungsstils vertreten, die Werkstatt jenes Mischstils, der bald danach — und vielleicht schon um dieselbe Zeit — als typisch nationale Musiksprache in Ungarn hervortrat. (Vgl. Verfassers Studie über »*Haydn und die ungarische Musik*«, im »Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, Budapest 1959«. 1961; 159—175).

Süssmayr-Handschriften in der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest

(Mitteilung I)

von

I. Kecskeméti

Über Lebenslauf und Persönlichkeit Franz Xaver Süßmayrs, des berühmten Mozart-Schülers (1766—1803) berichtet bisher am ausführlichsten die grundlegende Monographie von Johann Winterberger.[1] Süßmayrs tonkünstlerische Gestalt aber ist der Musikforschung bis heute fast völlig unbekannt. Der Grund dafür ist sicherlich größtenteils in dem Umstand zu suchen, daß seine Werke — auch solche, die zu seiner Zeit mit Erfolg zur Aufführung kamen — zumeist unveröffentlicht in den Schränken der Handschriftenarchive ruhten. Auch eine Besprechung dieser Musik fehlt bisher im allgemeinen; man beschränkte sich mit wenigen Ausnahmen[2] auf Süßmayrs Mitarbeit an Mozartschen Werken, hauptsächlich am Requiem. Eine Untersuchung des musikalischen Stils von Süßmayr könnte zu einer weiteren Erkenntnis der künstlerischen Ausdrucksweise im Wiener Klassizismus um Mozart beitragen. Auf eine solche Analyse möchte dieses thematische Verzeichnis die Aufmerksamkeit hinlenken. Dies wäre um so mehr möglich, als sich die unten aufgezählten Kompositionen auf das wichtigste Schaffensjahrzehnt und auf alle Gattungen von Süßmayrs Musik erstrecken.

Laut Winterberger[3] suchte die Schwester »durch Veräußerung von Manuskripten des Bruders . . . die Passiva in der Hinterlassenschaft zu decken. Die Missa solemnis in D wurde der Hofkapelle angeboten . . . Einen übrigen Teil der Noten erwarb Fürst Esterházy in Eisenstadt.«[4]

Jüngst wurde auch die Kaufurkunde dieser Handschriftenüberlassung entdeckt.[5] Es mögen hier die entsprechenden Dokumente ihrem Wortlaut nach angeführt werden (s. auch die Faksimilewiedergabe).

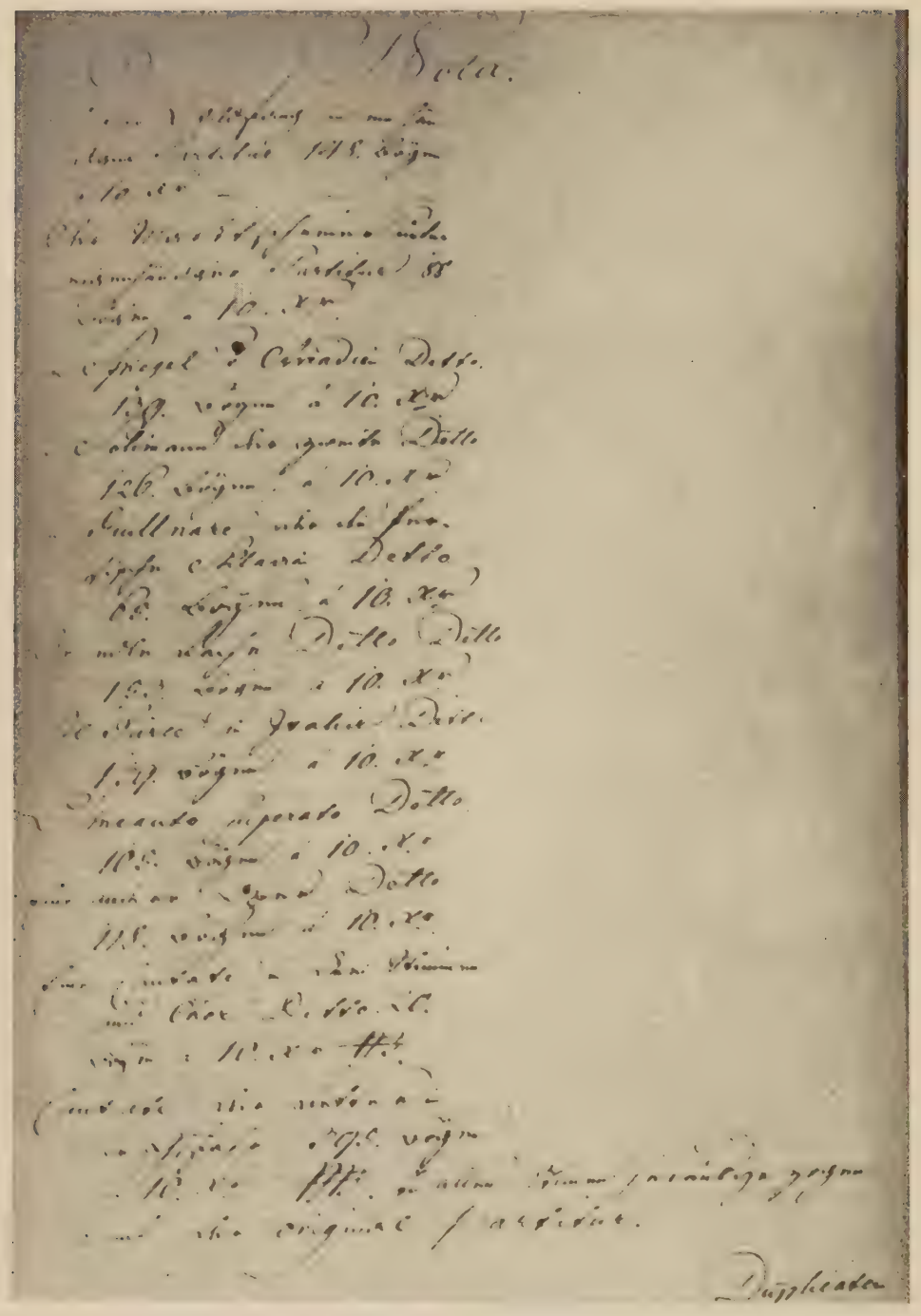
[1] S. unten das Literaturverzeichnis.

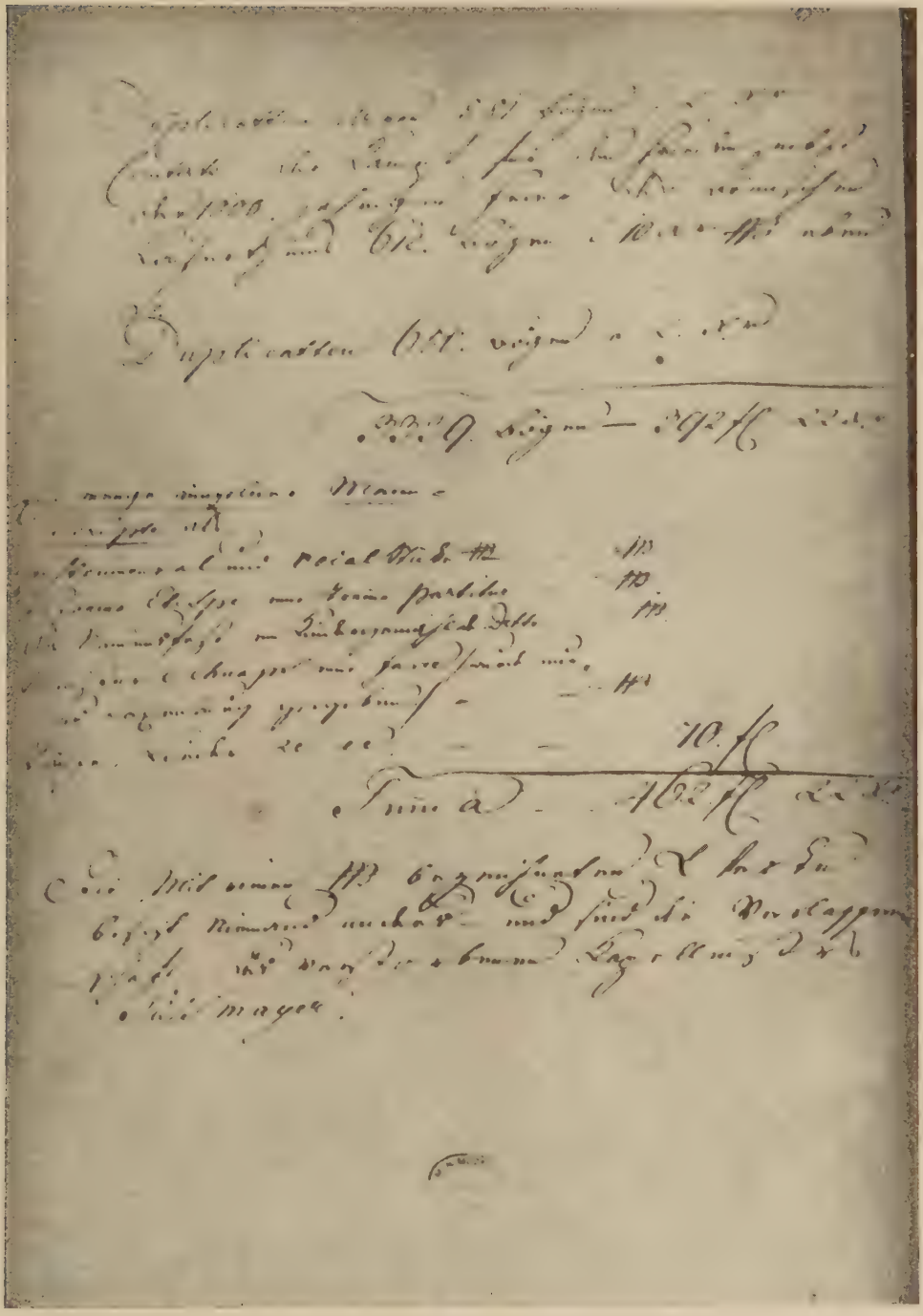
[2] Zu diesen zählt die Dissertation von W. Lehner:» *Süßmayr als Opernkomponist.*« S. unten die Literaturangabe.

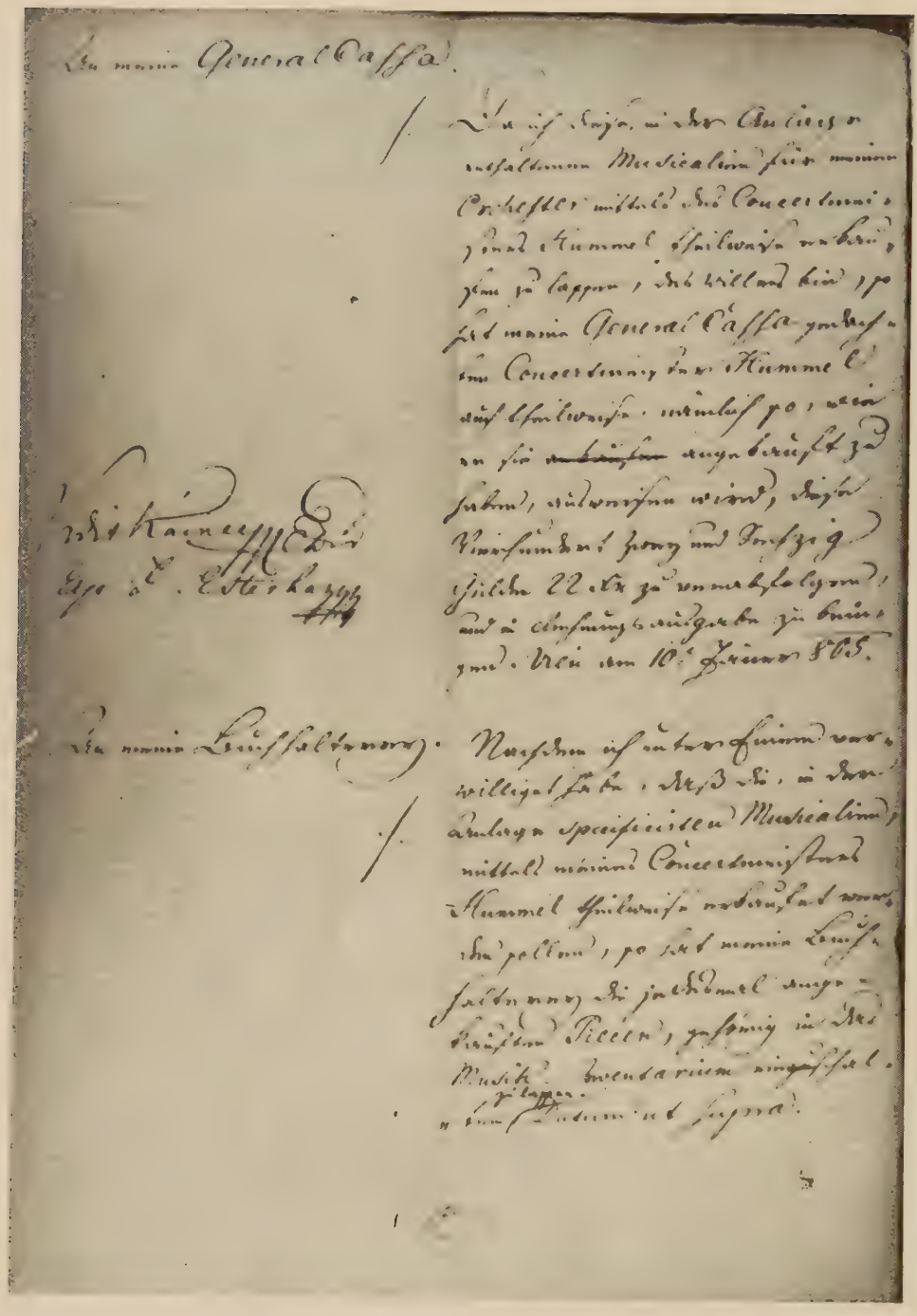
[3] a. a. O., S. [133].

[4] Vgl. auch S. 193 in Bd. 8 von *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Eric Blom. London 1954, wo irrtümlich die angebliche Witve Süßmayrs als Verkäuferin der Hss. angeführt ist, das Totenprotokoll dagegen (zitiert bei Winterberger S. [132] a. W.) Süßmayr als ledig verzeichnet.

[5] Ich fand sie auf Grund der Forschungen und frdl. Mitteilung von Herrn Dr. A. Valkó in der Schriftengruppe »Acta Musicalia« des einstigen fürstlich Esterházyschen Archivs, in der Theatergeschichtlichen Abteilung der Ung. Nationalbibliothek Széchényi. — Für seine frdl. Mühewaltung bei der Feststellung mehrerer Angaben in der Österreichischen Nationalbibliothek sei hier Herrn P. Riethus (Wien) mein aufrichtiger Dank ausgedruckt.







An meine General Cassa.

Da ich diese in der Anlage enthaltenen Musicalien für meinen Orchester mittels des Concertmeisters Hummel theilweise erkaufen zu lassen, des Willens bin, so hat meine General Cassa gedachten Concertmeister Hummel auf theilweise, nämlich so, wie er sie ~~[illegible]~~ angekauft zu haben, ausweisen wird, diese Vierhundert zwey und sechzig Gulden 22 kr zu verabfolgen, und in Rechnungsausgabe zu bringen. Wien am 10. Jänner 805.

Mit Kaiserl. Hof Cap. v. Esterhazy

An meine Buchhalterey.

Nachdem ich unter Einem verwilliget habe, daß die, in der Anlage specificirten Musicalien, mittels meines Concertmeisters Hummel theilweise erkauft werden sollen, so hat meine Buchhalterey die jedesmal angekauften Piecen, gehörig in das Musik-Inventarium einzuschalten zu lassen. Datum ut supra.

[Außen:] *ad/163.805. A. M. 2060./ Acta Musicalia Nr.* [gestempelt:] 2060) [Neuer Stempel der Theatergeschichtlichen Abteilung der Ung. Nationalbibliothek Széchényi:] Országos Széchényi Könyvtár Színháztört. osztálya 1949. év 1285. sz. — [Innen. — 1ʳ:] *Nota. /Der Wildfang in ein*[*!*] *händiger Partitur 148. Bögen a 10. Xʳ./ Der Marktschreier unter eigenhändiger Partitur. 88 Bögem á 10. Xʳ. /»Spiegel von Arcadien Detto. 139. Bögen á 10. Xʳ./ »Soliman der zweite Detto 126. Bögen, á 10. Xʳ. /»Guillnare* [*?!*] *oder die Persische Sklavin Detto. 65. Bögen á 10. Xʳ./ Die edle Rache Detto Detto 153. Bögen á 10. Xʳ. /Il Türce* [!] *in Italia Ditto 139. Bögen á 10. Xʳ./ L'incanto superato Detto. 105. Bögen á 10. Xʳ./ /Eine andere Oper Detto 118. Bögen á 10. Xʳ./ Eine Cantate in drei Stimmen und Chor Detto 20. Bögen á 10. Xʳ. NB. /Cantate Der Retter in der Gefahr 395. Bögen á 10. Xʳ. NB. Zu allen Stimmen herausgezogen samt der Origina Partitur./ Duplicaten /*[1ʳ:] *Duplicatten davon 581 Bögen á 2. Xʳ/ Cantate Der Kampf für den Frieden nebst /Der 1000. jährigen Feier des Römischen Kaiserthums 612. Bögen á 10. Xʳ NB. eben so./ Duplicatten 650. Bögen á 2. Xʳ*

3339. Bögen — 392 fl. 22 Xʳ

Eine menge einzelner Manu-/Scripte als:

Instrumental und Vocalstücke — NB. /Piramus Etispe [!] *eine Tramā*[!] *Partitur —/ NB. /Das Namensfest ein Kindergemählde*[?] *Detto. —. NB. Meister Schnaps eine Farce/: wurde nur zu Laxemburg gegeben :/ — — NB. /Tänze, Lieder, etc. etc./*

— — 70 fl.

Sumā — — 462. fl. 22 Xʳ.

Die mit einem NB. bezeichneten Werke besitzt Niemand anderer — und sind die Verlassenschaft des verstorbenen Kapellmeisters Süssmayer.

2. [Außen:] *163. 805. /A. M. 2061./ Acta Musicalia, Nr.* [gestempelt;] *2061.* /[Unten die Unterschrift:] ..... *Stingl.* [Stempel der Nationalbibl. Széchényi wie oben.] — [Innen, links:] *An meine General Cassa. ·/. /Vidit* [unleserliche Unterschrift]/ *Exp. G*[?]. *Esterházy mp.* [Innen, rechts:] *Da ich diese, in der Anlage enthaltenen Musicalien für meinen*[!] *Orchester mittels des Concertmeisters Hummel theilweise erkaufen zu lassen, des Willens bin, so hat meine General Cassa gedachten*[!] *Concertmeister Hummel auch theilweise, nämlich so, wie er sie* [gestrichen: ankaufen] *angekauft zu haben, ausweisen wird, diese Vierhundert Zwey und Sechzig Gulden 22 Xʳ zu verabfolgen, und in Rechnungsausgabe zu bringen. Wien am 10ten Jänner 805.*

[Innen, links:] *An meine Buchhalterey. ./.* [Innen, rechts:] *Nachdem ich unter Einem verwilliget habe, daß die, in der Anlage specificirten Musicalien, mittels meines Concertmeisters Hummel theilweise erkaufet werden sollen, so hat meine Buchhalterey die jedesmal angekauften Piecen, gehörig in das Musik-Inventarium einschalten zu lassen. Datum ut Supra.*

Dieses Notenmaterial ist 1949 in den Besitz der Musiksammlung der Ungarischen Nationalbibliothek Széchényi gelangt. Auch die neuerlichen Signaturen weisen darauf hin, daß die hier angeführten Hand-

schriften in drei, voneinander abgrenzbare Schichten eingereiht werden konnten.

Die beiden ersten Schichten[6] enthalten ausschließlich — wenigsten ihren Titeln nach — erkennbare, zumeist vollständige Bühnenwerke (Opern, Operetten, Singspiele, Possen mit Gesang, usw.). Sie wurden in einheitlichen Theken (mit blau-gelb gestreiftem Grat) aufbewahrt und kontinuierlich numeriert. Jüngst erhielt die erste Schicht die Signatur »Ms. mus. OE . . .« (Opern aus Eszterháza, mit italienischem Text) und die zweite die Signatur »Ms. mus. OK . . .« (Opern aus Kismarton = Eisenstadt, mit deutschem Text. — Zu diesen Materialien gehören auch die Handschriften unter der Signatur »Ms. mus. O-Drama . . .« und »Ms. mus. O-Cant . . .«). In die dritte Schicht wurden die bis heute z. T. nicht identifizierbaren Opernteile und alle übrigen hier aufgefundenen Kompositionen von Süßmayr unter die Signatur »Ms. mus. IV . . .« eingereiht. Auf diesen finden sich größtenteils keine Originalsignaturen, und die Handschriften sind ohne Theken vorgefunden worden.

Das folgende thematische Verzeichnis ordnet die Süßmayr-Handschriften in sieben Gruppen:

1. Bühnenwerke
2. Bühnenwerkteile
3. Kantaten
4. Kirchenmusik
5. Lieder
6. Instrumentalwerke
7. Süßmayr-Eigenschriften von fremden Werken.

Innerhalb der einzelnen Gruppen kommen zuerst die Eigenschriften, dann die Abschriften bzw. zweifelhaften Kompositionen zur Beschreibung. Auch innerhalb dieser Gruppen folgen einander, in chronologischer Reihe, erst die datierten bzw. datierbaren, dann die bisher undatierbaren Kompositionen.[7] — Dem thematischen Verzeichnis sind zum Schluß alphabetische Register über Rollen, Textanfänge, Titel und Namen angefügt.

Literatur

Loewenberg, A.: *Annals of Opera 1597—1940.* Vol. 1—2. Second Edition. Genève 1955, Societas Bibliographica.

Bauer, A.: *Opern und Operetten in Wien.* Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart. Graz-Köln 1955, Hermann Böhlaus Nachf.

Eitner, R.: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten . . .* Bd. 9. Leipzig 1903, Breitkopf — Härtel.

[6] Vgl. die S. 32—35 in: D. Bartha—L. Somfai; *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung.* Budapest—Mainz 1960, Verl. der Ung. Akademie der Wissenschaften — Schott's Söhne.

[7] Dieses thematische Verzeichnis möge auch dazu dienen, einige Beschreibungen des Verfassers in seinem Artikel »Süßmayr-Handschriften der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest« (Mozart-Jahrbuch 1959. S. 206—218) richtigzustellen.

Fétis, F. J.: *Biographie universelle des musiciens ...* Tome 8. Deuxième édition. Paris 1875, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie.

Grove's Dictionary of Music and Musicians. Vol. 8. Fifth Edition. Ed. by E. Blom. London 1954, Macmillan.

Szövegkönyvgyűjtemény. Összegyűjtötte és jegyzékelte Hárich J. 1941. (Textbüchersammlung. Gesammelt und verzeichnet von Dr. Johann Hárich fürstlichem Archivar. — Maschinenschrift, VI, [IV], 135, [5] Bl. — 335 × 210 mm.)

Lehner, W.: »Süßmayr als Opernkomponist.« Diss. Im Auszug veröffentlicht in: »Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkonst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. Bd. 18. Wien 1931, Universal. S. 66—96.

Manferrari, U.: *Dizionario universale delle opere melodrammatiche.* Vol. 1—3. Firenze 1954, Sansoni Antiquariato. [Im Verzeichnis der Süßmayr-Werke an einigen Stellen irrige Angaben.]

Riemann, H.: *Opern-Handbuch.* Repertorium der dramatisch-musikalischen Literatur ... Leipzig 1887, Koch.

Sonneck, O. G. Th.: *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800.* Vol. 1—2. Washington 1914, Library of Congress.

Winterberger, J.: *Franz Xaver Sueszmayr. Leben, Umwelt und Gestalt.* [Maschinenschriftl.] Diss. Innsbruck [1946.] [II, 162] Bl.

Wurzbach, C. von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich ...* Vierzigster Theil. Wien 1880, Staatsdruckerei.

Thematisches Verzeichnis

Allgemeine Bemerkungen

1. Die Angaben betreffs der Instrumente und Rollen beziehen sich ausschließlich auf die vor dem Notenanfang angeführten Instrumenten- und Rollennamen.

2. Unseren Beschreibungen liegt die Originalfassung der Handschriften zugrunde; die Folioangaben beziehen sich aber auf die Blattzahlen einer neuen, die ganze Handschrift durchlaufenden Foliierung.

3. Formatangaben sind zumeist als durchschnittliche zu verstehen.

4. Im Text der Beschreibungen werden Süßmayrs Eigenschrift mit gesperrtem und die übrigen frühen Eintragungen mit kursivem Druck wiedergegeben. Dies bezieht sich auf Texte um die Themeninzipite nicht; dort wird alles einheitlich behandelt.

5. Die Bedeutung der verschiedenen Klammern ist folgende: gerade Klammern deuten auf Übernahme der originalen Klammern der Handschrift hin; in runde Klammern wurden Textteile der beschriebenen Handschrift gesetzt, wenn diese Textteile nicht im Titel vorkommen; die eckigen Klammern enthalten Zusätze des Beschreibers.

6. Unter den als zweifelhaft angeführten Werken wurden Handschriften registriert, die zwar irgendwie mit einem Süßmayrschen Material zu tun haben dürften, in denen aber zumindest einige typische Teile (Schlüssel, Instrumentenaufschriften) sicher nicht von Süßmayrs Hand stammen. Ihre Aufnahme in unser Verzeichnis scheint aber schon darum nicht überflüssig zu sein, weil diese bisher unsicheren Handschriften dadurch ins Licht der Forschungsöffentlichkeit geraten und somit sich — unter vielfältigen Vergleichsumständen — eine Möglichkeit zu ihrer endgültigen Identifizierung erschließt.

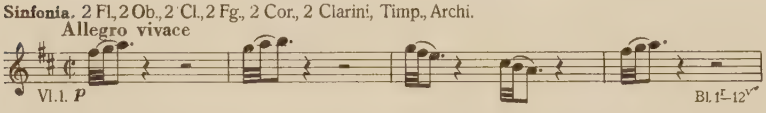
I. Bühnenwerke

1. Eigenschriften

1. Ms. mus. OE-92

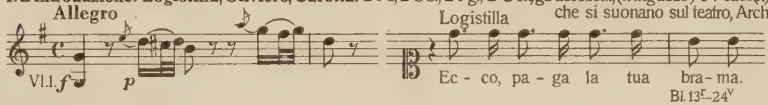
L' incanto Superato. | di me Fr Siessmayr mpra

Sinfonia. 2 Fl, 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Clarini, Timp., Archi.

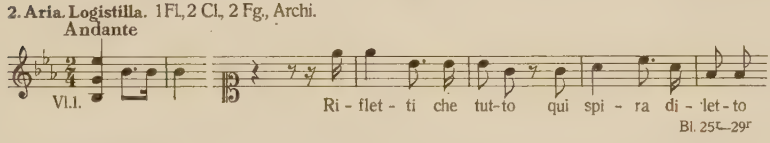


(Parte I^ma)

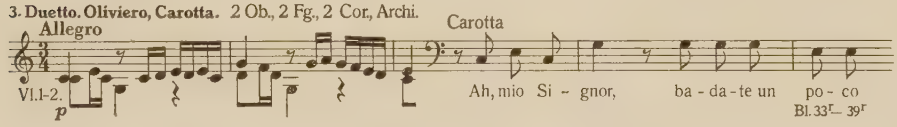
1. L'introduzione. Logistilla, Oliviero, Carotta. 2 Fl, 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor, gli uccelletti, (fringuello) e i cucco(h)i, che si suonano sul teatro, Archi.



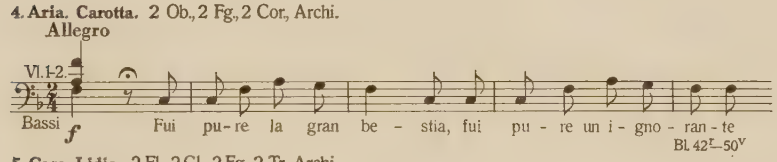
2. Aria. Logistilla. 1 Fl, 2 Cl, 2 Fg., Archi.



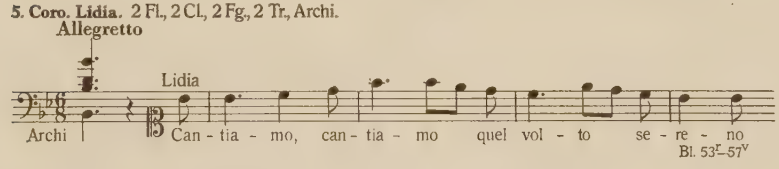
3. Duetto. Oliviero, Carotta. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor, Archi.



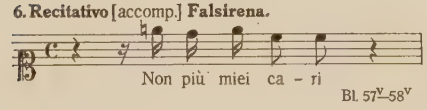
4. Aria. Carotta. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor, Archi.



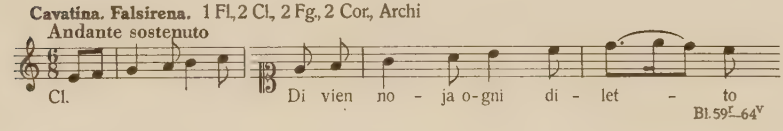
5. Coro. Lidia. 2 Fl., 2 Cl., 2 Fg., 2 Tr., Archi.



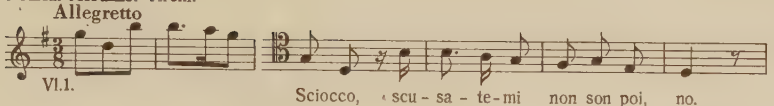
6. Recitativo [accomp.] **Falsirena.**



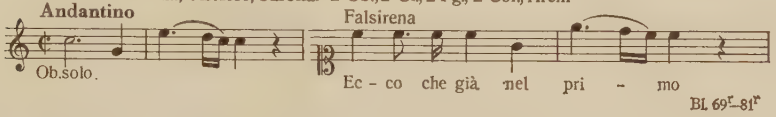
Cavatina. Falsirena. 1 Fl, 2 Cl, 2 Fg., 2 Cor, Archi



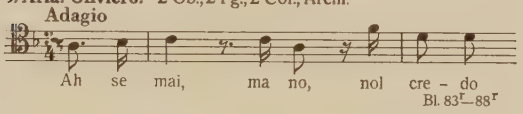
7 Aria. Alcuino. Archi.



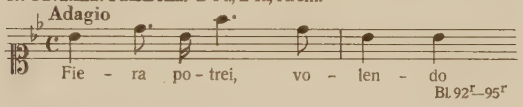
8. Terzetto. Falsirena, Oliviero, Carotta. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi



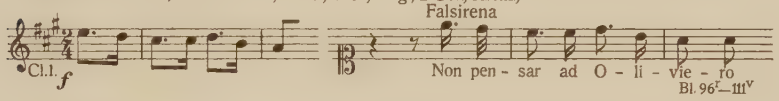
9. Aria. Oliviero. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



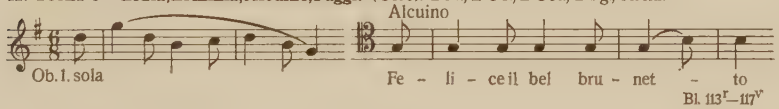
10. Cavatina. Falsirena. 2 Fl., 2 Tr., Archi.



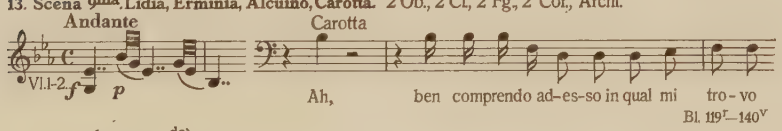
11. Duetto. Falsirena, Carotta. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.,



12. Scena 8va. Lidia, Erminia, Alcuino, Paggi. (Coro). 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 2 Fg., Archi.

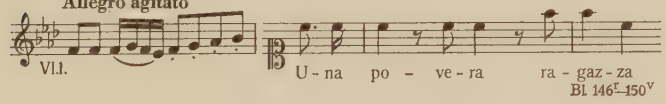


13. Scena 9ma. Lidia, Erminia, Alcuino, Carotta. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.

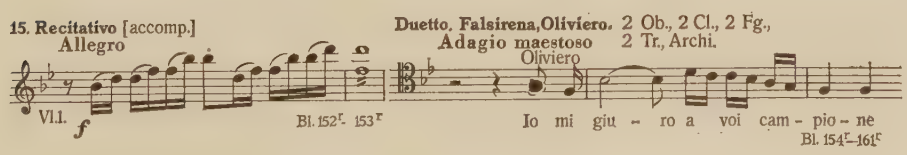


(Parte IIda)

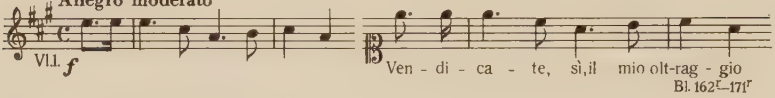
14. Cavatina. Falsirena. 2 Cl., 2 Fg., Archi.



15. Recitativo [accomp.]

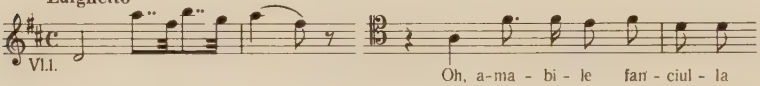


16. Aria. Falsirena. 2 Ob., 2 Cor., Archi.
Allegro moderato



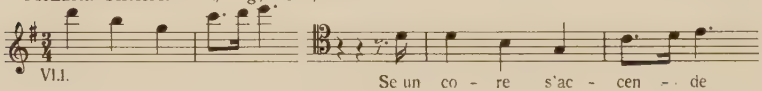
Bl. 162r–171r

17. Scena 12ma. [Recit.accomp.] **Oliviero.** 2 Cl., Archi.
Larghetto



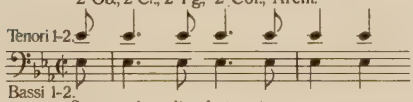
Bl. 172r–173v

Menuett. Oliviero. 2 Fl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



Bl. 174r–181r

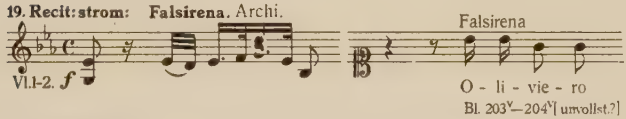
18. Scena di Carotta, con Cori. Lidia, Erminia, Carotta, Coro.
2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



Bl. 182r–202v

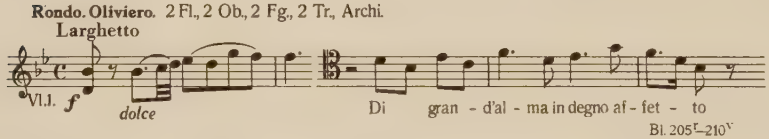
Finale.

19. Recit: strom: Falsirena. Archi.



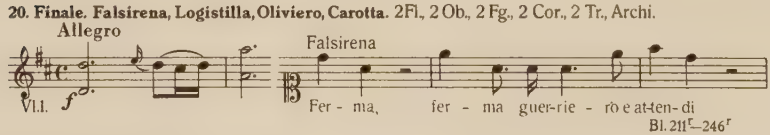
Bl. 203v–204v [unvollst.?]

Rondo. Oliviero. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Tr., Archi.
Larghetto



Bl. 205r–210v

20. Finale. Falsirena, Logistilla, Oliviero, Carotta. 2Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Archi.
Allegro



Bl. 211r–246r

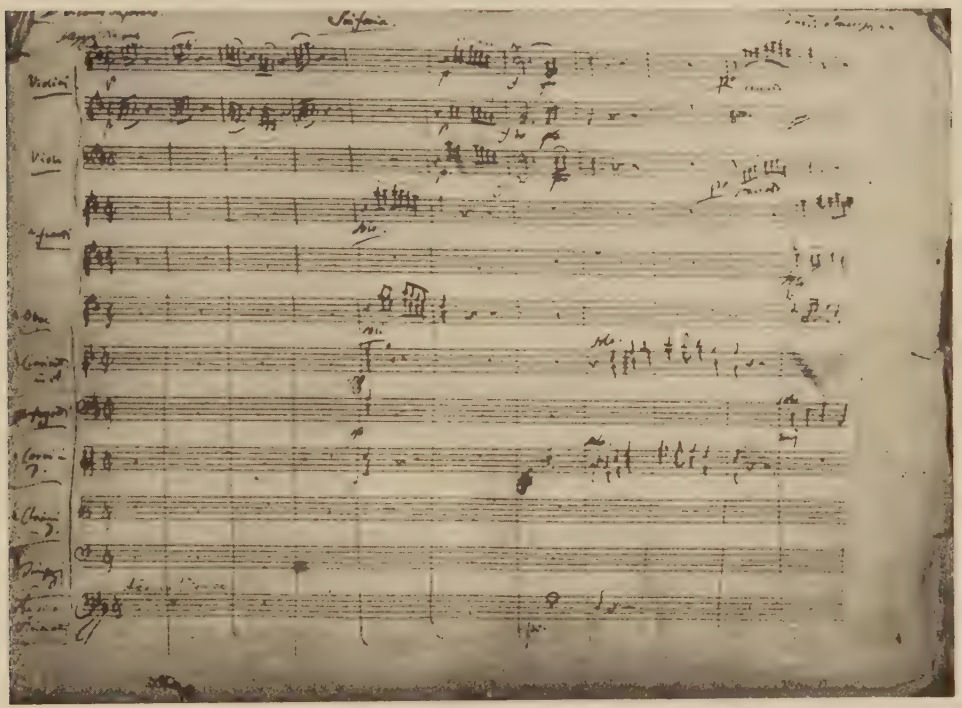
Autogr. Partitur: 249 zwölfzeilige Bl. 230 × 315 mm. — Samt »Il Turco in Italia« in gemeinsamer Originaltheke.

Deutsche Titelvarianten: »Die besiegte Zauberei« u. »Der besiegte Zauber«. Ursprüngliche Gattungsangabe: »Favola romanzesca per musica in due atti«. Nach einer wahrsch. zeitgenössischen Bleistift-Eintragung auf Bl. 13r der autogr. Partitur dagegen: *Farsa in 2 atti.*

Text von Giovanni Bertati. Textbuch für Prag (1793) und Dresden (1795) nachweisbar. Auf dem Textbuch soll Süßmayr sich 1793 einen Schüler Salieris nennen.

Erstaufführung: 1793 in Prag, unter Domenico Guardasoni. Wiener Erstauff.: 8.7.1793 (Burgtheater; hier nur dreimal wiederholt). Dresdener Erstauff.: 1795.

Auf Bl.1^{r} Anmerkung mit Bleistift wahrsch. vom einstigen Notenarchivar: *manca libro. NB. i Recit. son trovati fin' a la scena ultima dove mancà uno — ed un' aria di Logistilla.*



Authentische Partiturschrift Süßmayrs in seiner Oper "L'incanto superato" [Bl. 1^{r}]

Literatur: Gerber 303, Fétis 169, Wurzbach 292, Riemann 227, Eitner 324, Sonneck 618, Lehner 69, Hárich Nr. 189, Grove 193, Winterberger [95], Manferrari III. 312, Bauer Nr. 2097.

Secco-Rezitative auf Bl. 24^{v}, 31^{r}, 41^{r}, 52^{v}, 65^{r}, 68^{v}, 81^{v}, 82^{r}, 90^{r}—91^{v}, 112, 118^{r}, 141^{r}—145^{v}, 203^{r}, 248^{v}, 249.

Skizzen auf Bl.: 31^{v}, 32^{r}, 52^{r}, 53^{r}, 65^{v}, 173^{v}, 247—248^{r}. — Kopistenhand: 40^{v}. Zusammengenähte oder zusammengeklebte Blätter: zwischen 39^{v}—40^{r}, 100^{v}—101^{r}, 102^{v}—103^{r}, 106^{v}—107^{r}, 189^{v}—190^{r}, 231^{v}—232^{r}, 233^{v}—235^{r}.

Teilweise abgenähte oder überklebte Blätter: 3^{v}, 5^{r}, 17^{r}, 19^{v}, 71, 76^{v}, 103^{v}.

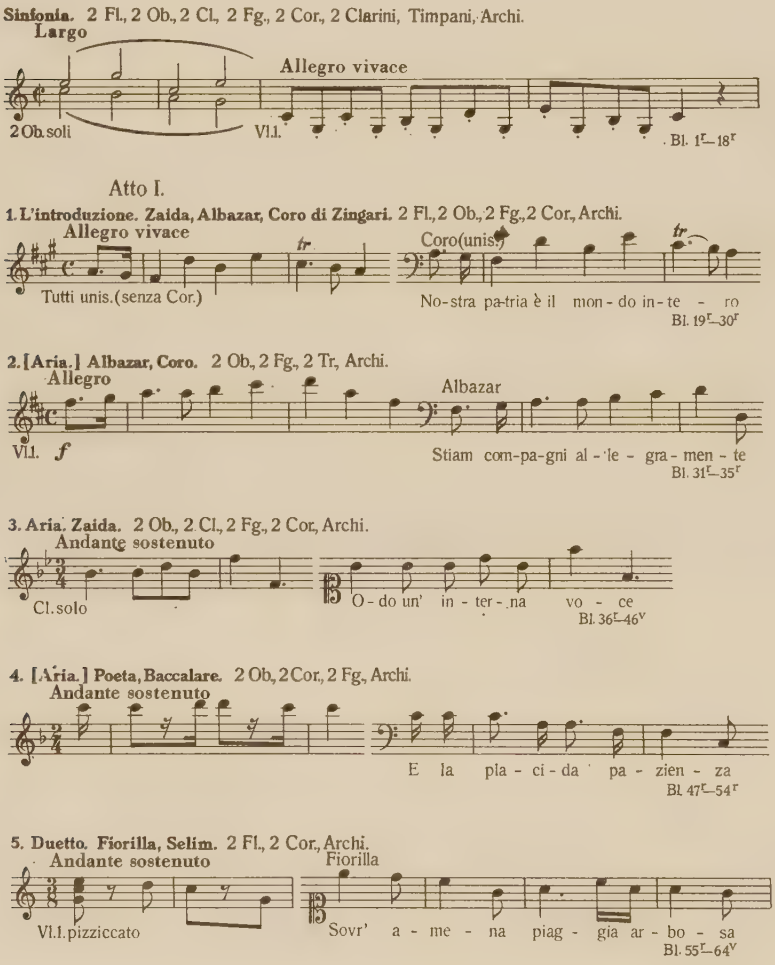
Leere Blätter: 29ᵛ, 30, 32ᵛ, 40ʳ, 41ᵛ, 51, 82ᵛ, 88ᵛ—89ᵛ, 95ᵛ, 100ᵛ· 118ᵛ, 151, 153ᵛ, 161ᵛ, 171ᵛ, 181ᵛ, 246ᵛ.

*

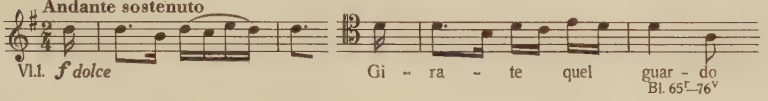
2. Ms. mus. OE-93

Il Turco in Italia /Nro 93./ v. Süssmayer. [!]

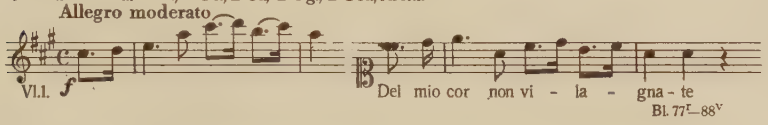
[Aufschrift mit rotbraunem Bleistift auf einem 228 × 181 mm großen, vor die Partitur gelegten grauen Büttenpapier, von einem frühen Notenarchivar, vielleicht von Johann Nepomuk Hummel selbst aus dem Jahre 1806 [?]. Eine ähnliche Signaturschrift kommt nämlich auf vielen Handschriften des einstigen Esterházy-Archivs, u n t e r der neueren Zagitz'schen Tintensignaturschicht (aus d. J. 1858) vor.]


Sinfonia. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Clarini, Timpani, Archi.
Largo
Allegro vivace
2 Ob. soli
Vl.I.
Bl. 1ʳ–18ʳ
Atto I.
1. L'introduzione. Zaida, Albazar, Coro di Zingari. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Allegro vivace
Tutti unis. (senza Cor.)
Coro (unis.)
No-stra pa-tria è il mon-do in-te - ro
Bl. 19ʳ–30ʳ
2. [Aria.] Albazar, Coro. 2 Ob., 2 Fg., 2 Tr., Archi.
Allegro
Albazar
Vl.I. f
Stiam com-pa-gni al - le - gra - men - te
Bl. 31ʳ–35ʳ
3. Aria. Zaida. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Andante sostenuto
Cl. solo
O - do un' in - ter - na vo - ce
Bl. 36ʳ–46ᵛ
4. [Aria.] Poeta, Baccalare. 2 Ob., 2 Cor., 2 Fg., Archi.
Andante sostenuto
E la pia - ci - da pa - zien - za
Bl. 47ʳ–54ʳ
5. Duetto. Fiorilla, Selim. 2 Fl., 2 Cor., Archi.
Andante sostenuto
Fiorilla
Vl.I. pizziccato
Sovr' a - me - na piag - gia ar - bo - sa
Bl. 55ʳ–64ᵛ

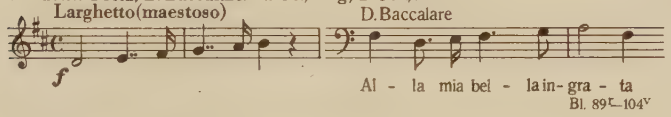
6. [Aria.] Selim. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



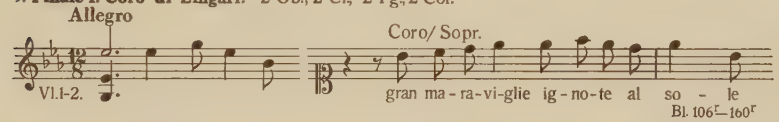
7. Aria. Fiorilla. 1 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



8. Duetto. Poeta, D. Baccalare. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.

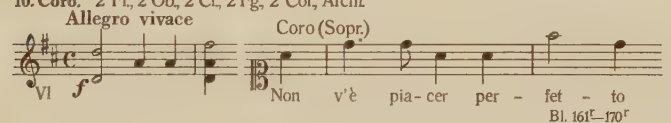


9. Finale I. Coro di Zingari. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor.

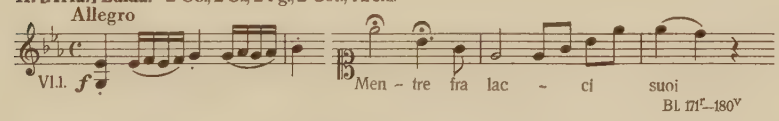


Atto II.

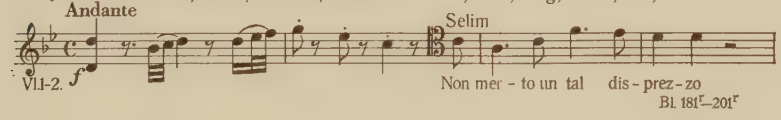
10. Coro. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



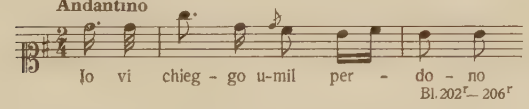
11. [Aria.] Zaida. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



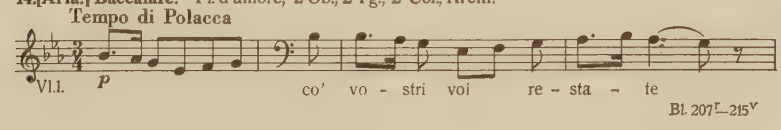
12. Quartetto. Fiorilla, Selim, Albazar, Baccalare. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Archi.

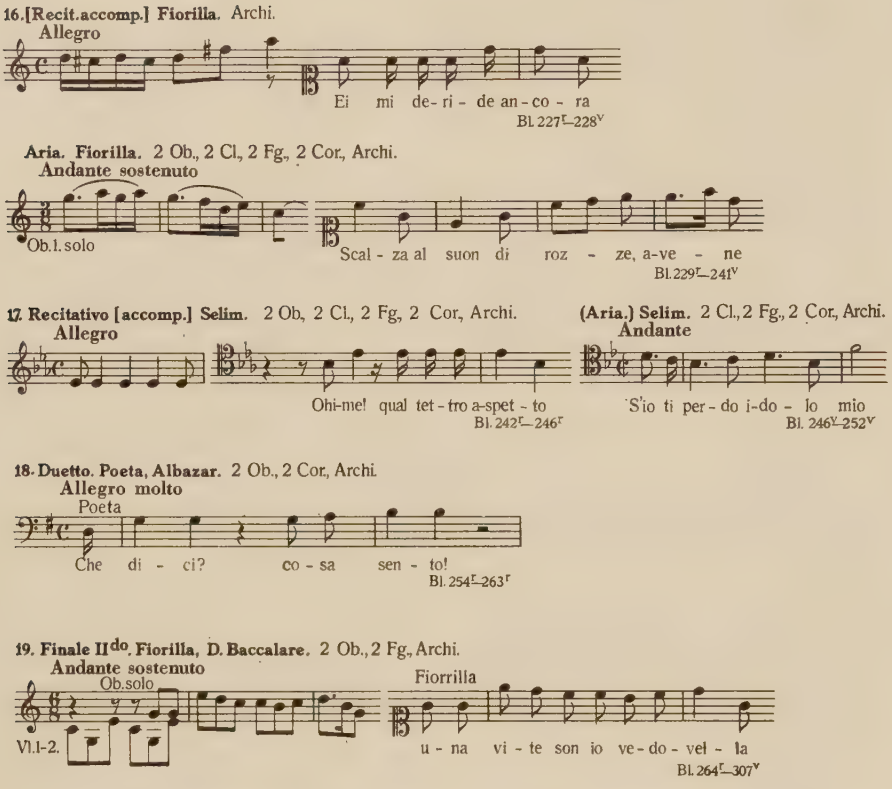


13. Cavatina. Fiorilla. 2 Ob., 2 Cor., Archi.



14. [Aria.] Baccalare. Fl. d'amore, 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.





Autogr. Partitur: 307 zwölfzeilige Bl.; Rezitativteile und Orchesterstimmzusätze: 27, 16 Bl. (z. T. zehnzeilig) — 230½ × 320, z. T. 233 × 288 mm. — Samt »L'incanto superato« in gemeinsamer Originaltheke.

Titelvariante: »Il Muselmano in Napoli«. Gattungsangabe: Opera buffa in zwei Aufzügen. Name des Textdichters nicht nachweisbar. Der Text rührt wahrsch. von derselben Quelle her, die auch von Felice Romani (geb. 1788!) für Rossinis gleichnamige Oper 1814 verwendet wurde. Bereits 1785 wurde (für Dresden) eine gleichnamige Oper von Johann Nikolaus Franz Seydelmann komponiert. Sein Textdichter war Caterino Mazzolà. Rollennamen und Textanfang stimmen mit denen der gleichnamigen Süßmayr-Oper genau überein. — Erstaufführung: 12. 2. 1794 (anläßlich des Geburtstags von Kaiser Franz II.) in Prag auf dem kgl. Landständischen Theater bei Pasquale Bondini, unter persönlicher Einstudierung und Leitung Süßmayrs.

Literatur: Gerber 304, Fétis 169, Wurzbach 292, Riemann 577, Eitner 325, Lehner 69—70, Grove 193, Winterberger [97], Manferrari III. 280, 312, Bauer Nr. 4342

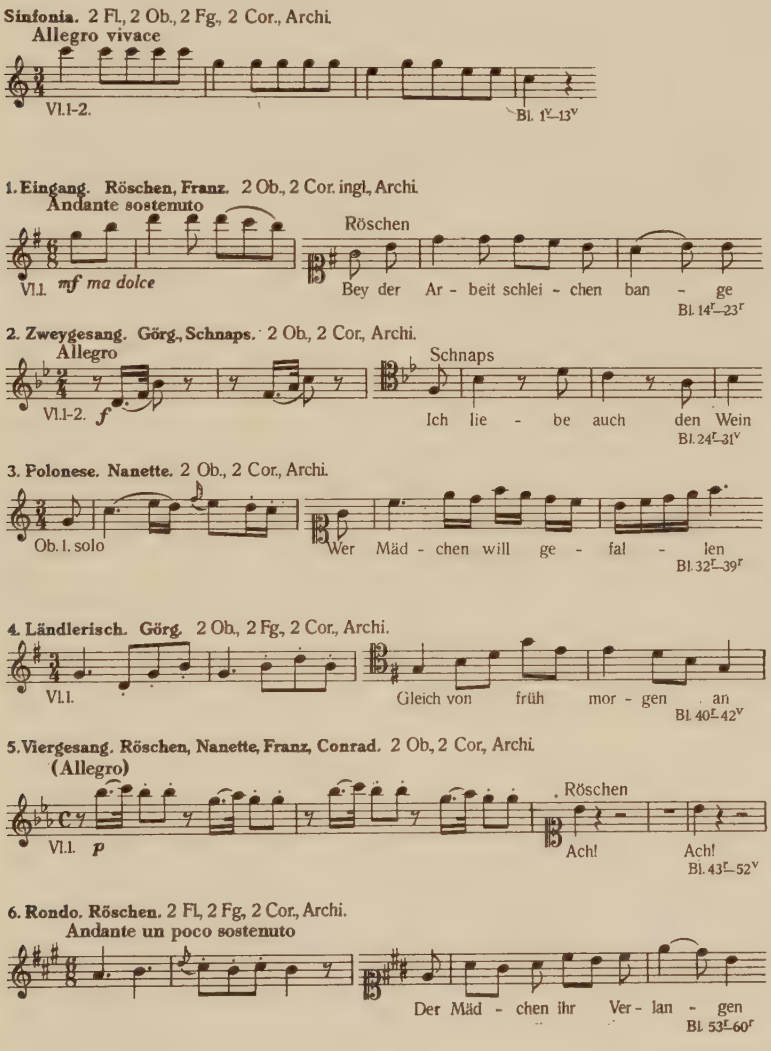
Auf Bl. 1r mit schwarzem Bleistift: *Il Turco in Italia.* Secco-Rezitative (über die oben erwähnten hinaus) auf Bl. 206, 216r. — Skizzen auf

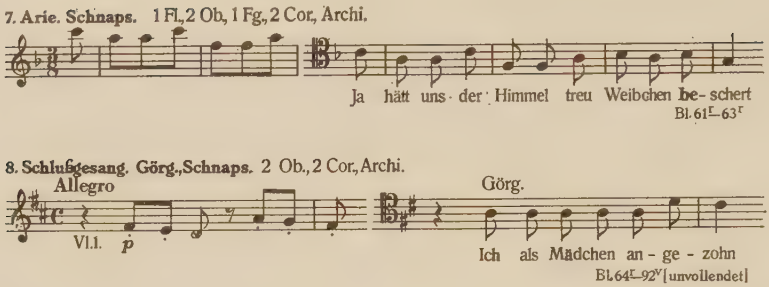
Bl. 44ᵛ, 71ᵛ—72ʳ, 76, 211. — Zusammengenähte oder zusammengeklebte Blätter: 99ᵛ—100ʳ, 153ᵛ—154ʳ. Teilweise abgenähte oder überklebte Blätter: 152ᵛ, 153ʳ, 161ᵛ, 166ʳ, 168ʳ. — Leere Blätter: 18ᵛ, 30ᵛ, 36ᵛ, 54ᵛ, 105, 160, 170, 201ᵛ, 216ᵛ, 217ᵛ—226ᵛ (für die Nr. 15 leer gelassen), 253, 263ᵛ. — Auf Bl. 217ʳ nur Streichinstrumentennamen und C o r o für N r ° 1 5 samt Schlüssel, zwei ♯ und C-Zeichen angeführt.

*

3. Ms. mus. OK-19

M e i s t e r S c h n a p s . | o d e r | E r f ü h r t i h m ' s M ä d c h e n s e l b s t z u . | e i n e P o s s e i n | E i n e m A u f z u g e V o n F r a n z X a v e r S i e s s m a y r m . p r . [Bl. 1ʳ]


Sinfonia. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Allegro vivace
Vl.1-2.
Bl. 1ᵛ–13ᵛ
1. Eingang. Röschen, Franz. 2 Ob., 2 Cor. ingl., Archi.
Andante sostenuto
Röschen
Vl.1. mf ma dolce
Bey der Ar - beit schlei - chen ban - ge
Bl. 14ʳ–23ʳ
2. Zweygesang. Görg., Schnaps. 2 Ob., 2 Cor., Archi.
Allegro
Schnaps
Vl.1-2. f
Ich lie - be auch den Wein
Bl. 24ʳ–31ᵛ
3. Polonese. Nanette. 2 Ob., 2 Cor., Archi.
Ob. I. solo
Wer Mäd - chen will ge - fal - len
Bl. 32ʳ–39ʳ
4. Ländlerisch. Görg. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Vl.1.
Gleich von früh mor - gen an
Bl. 40ʳ–42ᵛ
5. Viergesang. Röschen, Nanette, Franz, Conrad. 2 Ob., 2 Cor., Archi.
(Allegro)
Röschen
Vl.1. p
Ach!
Ach!
Bl. 43ʳ–52ᵛ
6. Rondo. Röschen. 2 Fl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Andante un poco sostenuto
Der Mäd - chen ihr Ver - lan - gen
Bl. 53ʳ–60ʳ


7. Arie. Schnaps. 1 Fl, 2 Ob, 1 Fg, 2 Cor, Archi.
Ja hätt uns der Himmel treu Weibchen be- schert
Bl. 61r–63r
8. Schlußgesang. Görg., Schnaps. 2 Ob., 2 Cor, Archi.
Allegro
Vl.1. p
Görg.
Ich als Mädchen an - ge - zohn
Bl. 64r–92v [unvollendet]

Autogr. Partitur: 92 zwölfzeilige Bl. (Unvollständig. Eine frühe Foliierung des Schlußgesanges N^ro 8. mit rotbraunem Bleistift geht von Nr. 1 bis 29 [neue Blattzahlen: 64—92], dann bricht sie ab.) — 230 × 320 mm. — In gemeinsamer Originaltheke samt »Der Wildfang.«

Der Librettist läßt sich z. Z. nicht nachweisen. Laut Bleistiftvermerk wahrsch. eines Archivars auf Bl. 1r *il libro cercar da* [Joseph] *Weigl ò* [Joseph] *Sonnleithner*. Über eine Aufführung oder gar eine Veröffentlichung berichtet aber die uns bekannte, diesbezüglich äußerst geringfügige Literatur nichts. Nach Lehners und Winterbergers Vermutung dürfte dieses Werk vor 1795 entstanden sein. Auch letzterer nimmt an, »dass die Orchesterbesetzung für die Bestimmung einer Vorstadtbühne hinweist. Nach 1795 bis 1803 aber werden sämtliche Süßmayrschen Singspiele ausnahmslos auf dem Nationaltheater uraufgeführt.«

Literatur: Lehner 70, Winterberger [96].

Secco-Rezitative auf Bl. 23v, 39v, 60v, 63v. — Skizzen auf Bl. 41r, 53r (Versfuß-Aufzeichnungen!). — Abgenäht: Bl. 33r.

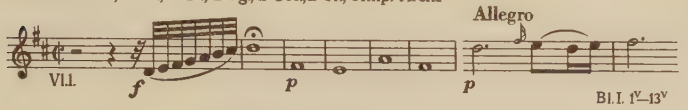
Anmerkungen: Auf Bl. 32r rechts oben nachträglich mit hellbrauner Tinte *Mad sell* [!] *Teres : Gasmann* [!] [Sängerin seit ca. 1790 am Kaiserl. Hoftheater zu Wien.] Mit ähnlicher Tinte wurden auch einige Textteile (so z. B. die von »Ländlerisch« Nr. 4 auf Bl. 40 u. 42r) nachgetragen. — Die Arie Nr. 7 [Bl. 61r] führte ursprünglich den Titel »Der Schloßverwalter« (eine Rolle auch der Süßmayr-Oper »Die edle Rache«) und dann wurde sie durch Streichungen als die Rolle des Schnaps angedeutet.

*

4. Ms. mus. OK-17

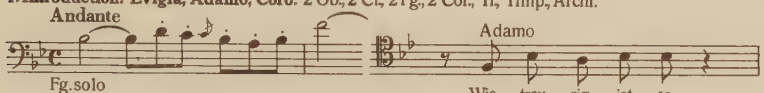
Der | Spiegel von Arkadien | In Zweyn Aufzügen | Von | Franz Xav: Sießmäyr. [Bl. 1r. — Ebendort, über der Titelaufschrift:] Sinfonia. | Opera [zugleich auf den Inhalt des ersten Faszikels hinweisend.] [Auf Bl. Iv des Einbands:] Den 14 Novemb: 794 zum erstenmal aufgeführt.

Sinfonia. 2 Fl.,2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor.,2 Tr., Timp. Archi.



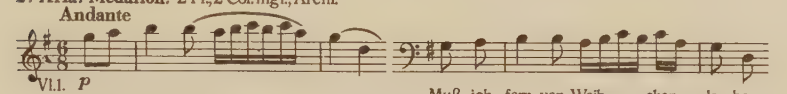
Bl.I. 1^{v}–13^{v}

1. Introduction. Evigia, Adamo, Coro. 2 Ob.,2 Cl., 2 Fg.,2 Cor., Tr, Timp., Archi.



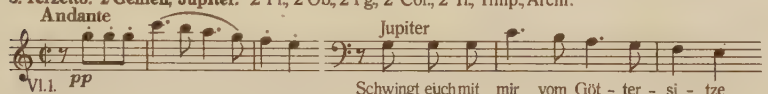
Bl.I. 15^{r}–35^{v}

2. Aria. Medalion. 2 Fl.,2 Cor.ingl., Archi.



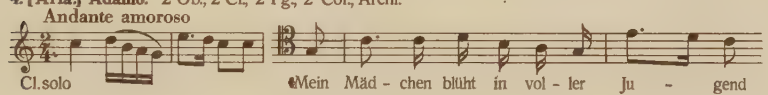
Bl.I. 36^{r}–41^{r} [Singst.:Abschr.]

3. Terzetto. 2 Genien, Jupiter. 2 Fl., 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor., 2 Tr, Timp., Archi.



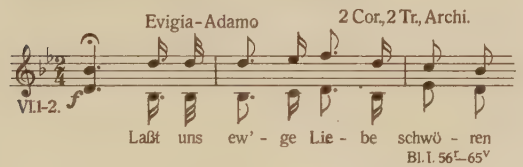
Bl.I. 42^{r}–50^{v}

4. [Aria.] Adamo. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



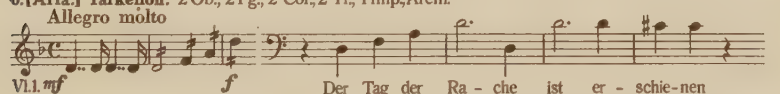
Bl.I. 52^{r}–55^{r}

5. Quartetto. Evigia, Gigania, Adamo, Metaillon. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg,



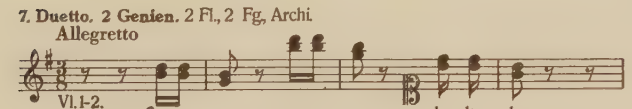
Bl.I. 56^{r}–65^{v}

6. [Aria.] Tarkelion. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor.,2 Tr., Timp.,Archi.



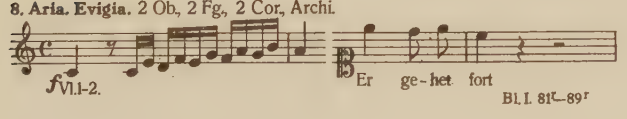
Bl.I. 66^{r}–74^{v}

7. Duetto. 2 Genien. 2 Fl., 2 Fg, Archi.



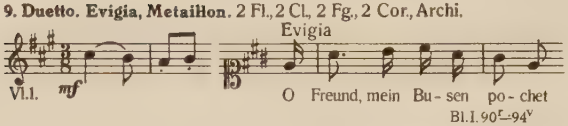
Bl.I. 76^{r}–80^{r}

8. Aria. Evigia. 2 Ob, 2 Fg., 2 Cor., Archi.

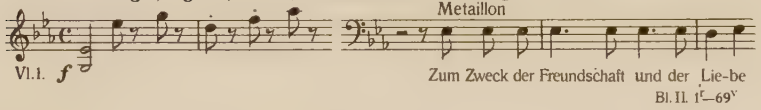


Bl.I. 81^{r}–89^{r}

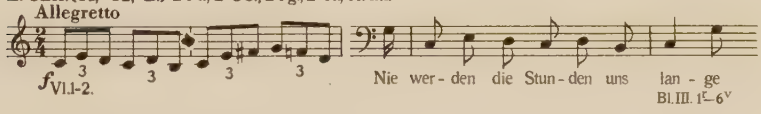
9. Duetto. Evigia, Metaillon. 2 Fl., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



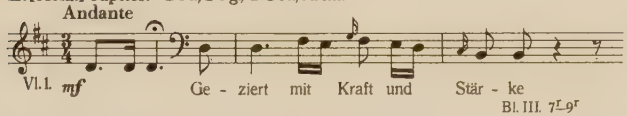
10. Finale I. Evigia, Gigania, Adamo, Metaillon. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



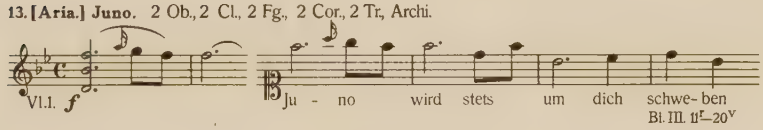
11. Chor. (T1, T2, B.) 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Tr., Archi.



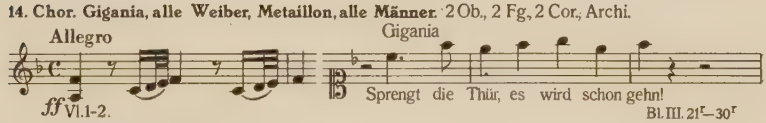
12. [Aria.] Jupiter. 2 Fl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



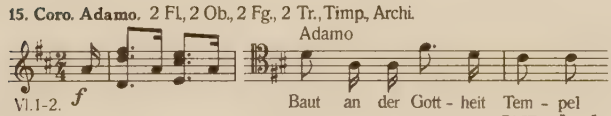
13. [Aria.] Juno. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Archi.



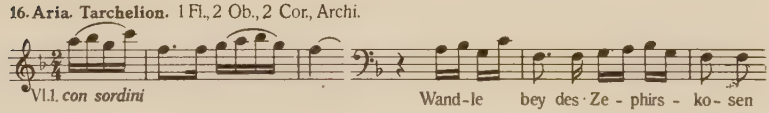
14. Chor. Gigania, alle Weiber, Metaillon, alle Männer. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



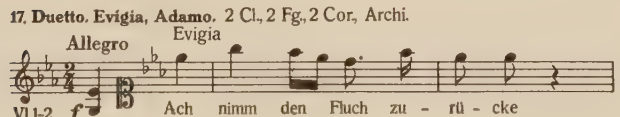
15. Coro. Adamo. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Tr., Timp., Archi.

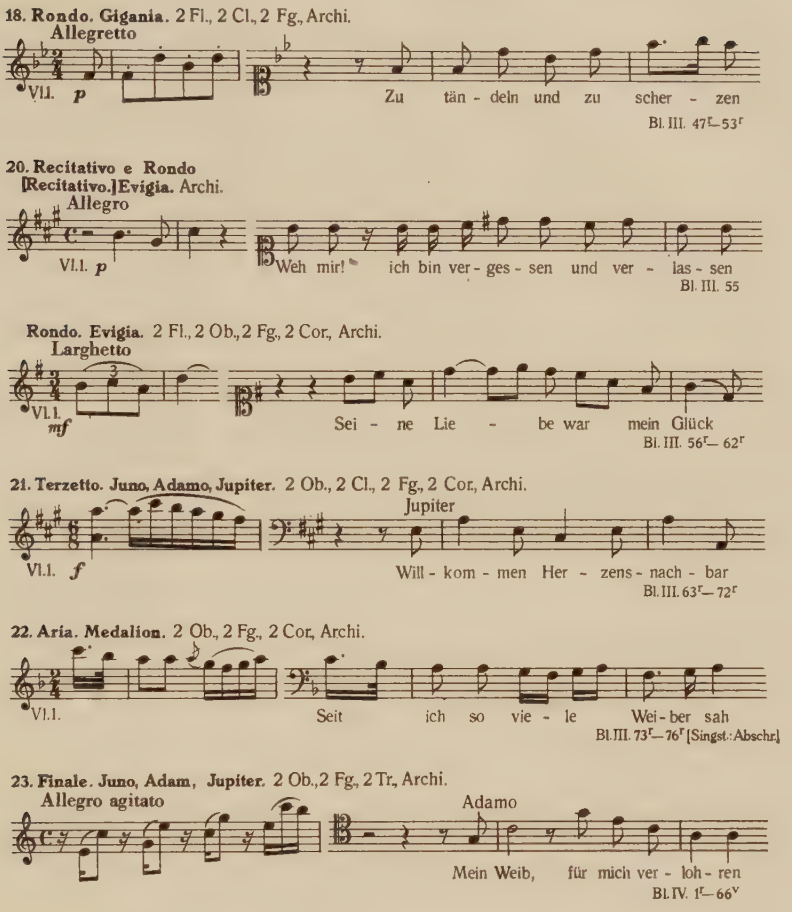


16. Aria. Tarchelion. 1 Fl., 2 Ob., 2 Cor., Archi.



17. Duetto. Evigia, Adamo. 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.




18. Rondo. Gigania. 2 Fl., 2 Cl., 2 Fg., Archi.
Allegretto
Vl.I. p
Zu tän - deln und zu scher - zen
Bl. III. 47r–53r
20. Recitativo e Rondo
[Recitativo.]Evigia. Archi.
Allegro
Vl.I. p
Weh mir! ich bin ver - ges - sen und ver - las - sen
Bl. III. 55
Rondo. Evigia. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Larghetto
Vl.I. mf
Sei - ne Lie - be war mein Glück
Bl. III. 56r– 62r
21. Terzetto. Juno, Adamo, Jupiter. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Jupiter
Vl.I. f
Will - kom - men Her - zens - nach - bar
Bl. III. 63r– 72r
22. Aria. Medalion. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Vl.I.
Seit ich so vie - le Wei - ber sah
Bl. III. 73r– 76r [Singst.-Abschr.]
23. Finale. Juno, Adam, Jupiter. 2 Ob., 2 Fg., 2 Tr., Archi.
Allegro agitato
Adamo
Mein Weib, für mich ver - loh - ren
Bl. IV. 1r– 66v

No. »19« scheint nicht auf.

Autogr. Partitur: 4 kartonierte Bände (darin 95, 69, 76, 64 zwölfzeilige Blätter). Dem Bd. 4 Tr.-u. Timp.-Stimmen zum 2. Finale auf 2 Blättern (laut neuer Foliierung Bl. 65—66) beigelegt. — 230 × 315 mm. — Abschriften: *a)* Auszug für Gesang und Cembalo aus *Pallamo* [!] -s Arie zu Beginn der *Introduction* Nr. 1. 2 Bl. Blattformat wie vorhin. [An entsprechender Stelle der autogr. Partitur (Bd. 1, Bl. 15) beigelegt.] *b)* Partitur Bd. *N*ro *2.* aus *Acto I*mo, die Nummern ab *N*ro *8.* bis *Fine del Atto I*mo, ferner die Partitur für *Die übrigen Blasenden Instrumenten vom letzten Tempo der ersten Finale* enthaltend. 118 zwölfzeilige Blätter. — 225 × 305 mm. In Halbledereinband. — Das ganze Material ist samt »Der Marktschreyer« in gemeinsamer Originaltheke zu finden.

Titelvariante [für Weimar 1796 umgedichtet von Chr. August Vulpius]: »Die neuen Arkadier«. Ursprüngliche Gattungsangabe: »Eine große heroisch-komische Oper in zwey Aufzügen«. Text von Emanuel

Schikaneder. Zeitgleiches Textbuch gedruckt bei Leopold Stotz, in der Beilage eine Bühnenbildreproduktion mit der Unterschrift: »Herr Eman. Schikaneder in der Rolle des Metallio als Wipernfänger«. (Ein Hinweis auf das Textbuch findet sich auf der Vignette von Bd. 1 mit schwarzem Bleistift, warhscheinlich vom Notenarchivar: *NB. Mit dem Buch der Oper.*) — Uraufführung 14. 11. 1794 in Wien, am Theater auf der Wieden. Als die zugkräftigste Oper Süßmayrs, allein in Wien bis 1804 113 Mal gegeben. Über weitere Aufführungen in Wien und im Auslande s. Annals. — Abweichungen vom angeführten Textbuch in der autogr. Partitur bez. der Rollennamen: Tarkeleon = T a r k e l i o n, T a r c h e l i o n; Ballamo = A d a m o; Philania = E v i g i a; Metallio = *Medalion*, M e t a i l l o n; Giganie = G i g a n i a.

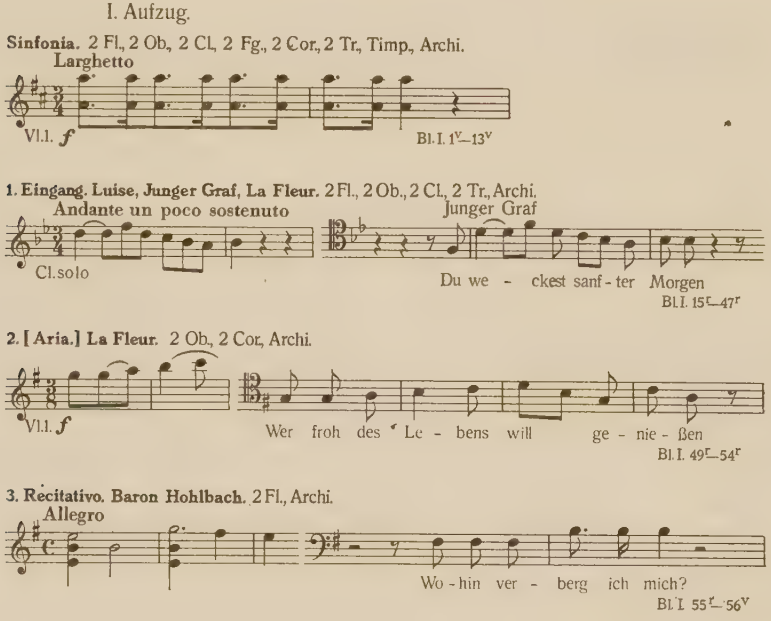
Literatur: Gerber 303, Fétis 169, Wurzbach 292, Riemann 532, Eitner 325, Sonneck 1025—1026, Lehner 70—71, Hárich Nr. 192, Annals 516, Grove 193, Winterberger [99—100], Manferrari III. 312. Bauer Nr. 4021. Zusammengeklebte bzw. zusammengenähte Blätter: 54ᵛ—55ʳ, 63ᵛ—64ʳ von Bd. 2.

Leere Blätter: I. 14, 41, 51, 55ᵛ, 75, 80ᵛ, 89ᵛ, 95 II. 55ʳ, III. 9ᵛ, 10, 30ᵛ, 34ᵛ, 53ᵛ, 54, 62ᵛ, 72ᵛ, 76ᵛ.

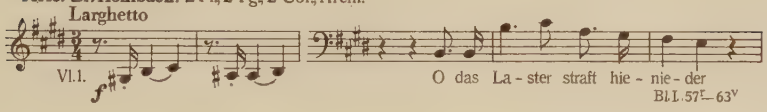
*

5. Ms. mus. OK-21

D i e e d l e R a c h e. | E i n k o m i s c h e s S i n g s p i e l | in | 2 A u f z ü g e n | V o n | F r a n z X a v e r S i e s s m a y r. | 1 7 9 5.

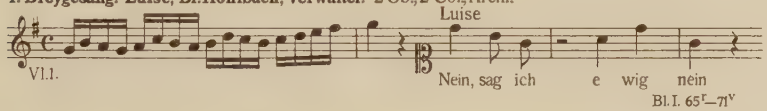

I. Aufzug.
Sinfonia. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Timp., Archi.
Larghetto
Vl.1. f
Bl. I. 1ᵛ–13ᵛ
1. Eingang. Luise, Junger Graf, La Fleur. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Tr., Archi.
Andante un poco sostenuto
Junger Graf
Cl. solo
Du we - ckest sanf - ter Morgen
Bl. I. 15ʳ–47ʳ
2. [Aria.] La Fleur. 2 Ob., 2 Cor., Archi.
Vl.1. f
Wer froh des Le - bens will ge - nie - ßen
Bl. I. 49ʳ–54ʳ
3. Recitativo. Baron Hohlbach. 2 Fl., Archi.
Allegro
Wo - hin ver - berg ich mich?
Bl. I. 55ʳ–56ᵛ

Arie. Br. Hohlbach. 2 Fl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



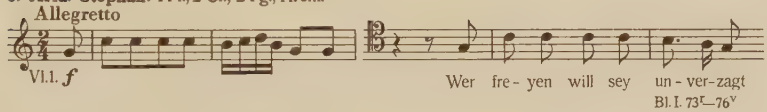
Bl. I. 57r–63v

4. Dreygesang. Luise, Br. Hohlbach, Verwalter. 2 Ob., 2 Cor., Archi.



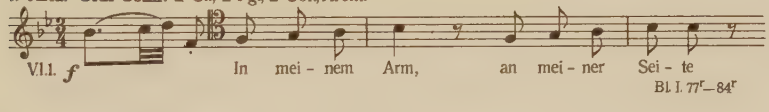
Bl. I. 65r–71v

5. Aria. Stephan. 1 Fl., 2 Cl., 2 Fg., Archi.



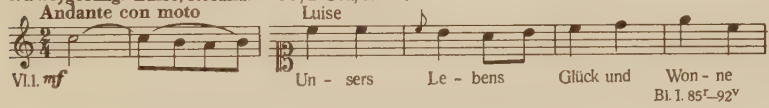
Bl. I. 73r–76v

7. Aria. Graf Sohn. 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



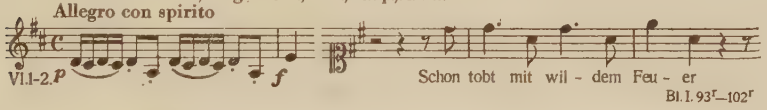
Bl. I. 77r–84r

8. Zweygesang. Luise, Rosalia. 2 Ob., 2 Cor., Archi.



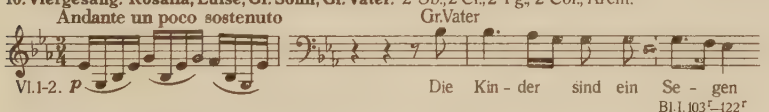
Bl. I. 85r–92v

9. Aria. Rosalia. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Timp., Archi.



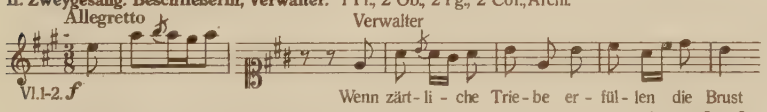
Bl. I. 93r–102r

10. Viergesang. Rosalia, Luise, Gr. Sohn, Gr. Vater. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



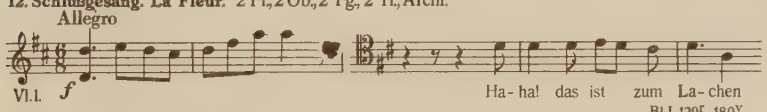
Bl. I. 103r–122r

11. Zweygesang. Beschließerin, Verwalter. 1 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



Bl. I. 123r–128r

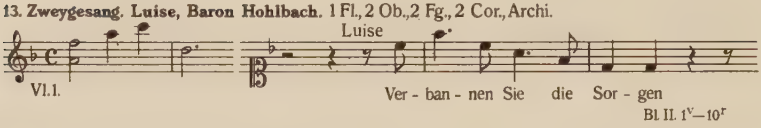
12. Schlußgesang. La Fleur. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Tr., Archi.



Bl. I. 129r–180v

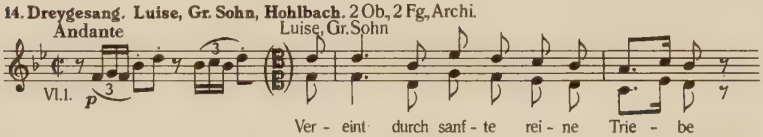
II. Aufzug.

13. Zweygesang. Luise, Baron Hohlbach. 1 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



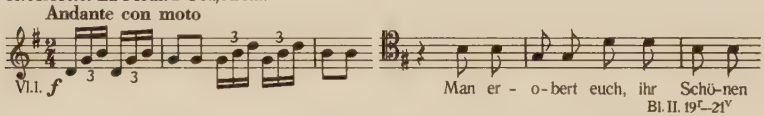
Bl. II. 1^{v}–10^{r}

14. Dreygesang. Luise, Gr. Sohn, Hohlbach. 2 Ob., 2 Fg., Archi.



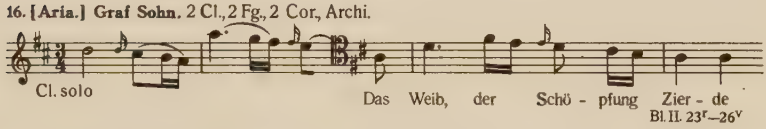
Bl. II. 11^{r}–18^{v}

15. Ariette. La Fleur. 2 Cor., Archi.



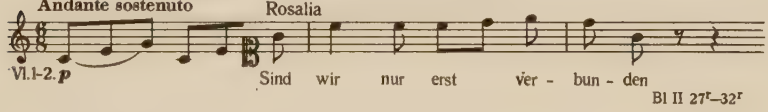
Bl. II. 19^{r}–21^{v}

16. [Aria.] Graf Sohn. 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



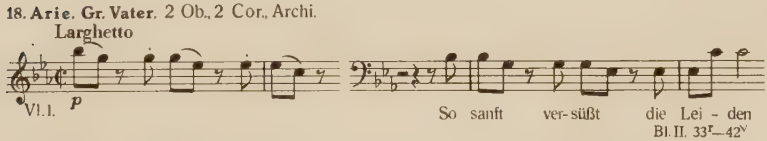
Bl. II. 23^{r}–26^{v}

17. Zweygesang. Rosalie, Gr. Vater. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



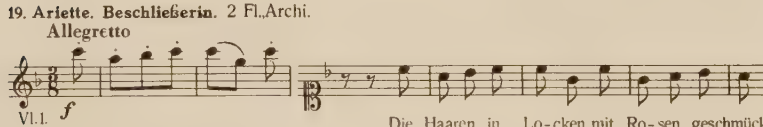
Bl II 27^{r}–32^{r}

18. Arie. Gr. Vater. 2 Ob., 2 Cor., Archi.



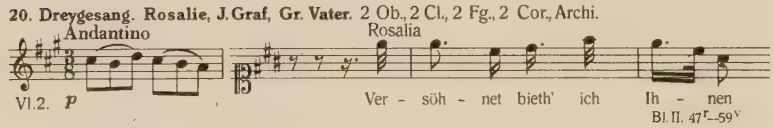
Bl. II. 33^{r}–42^{v}

19. Ariette. Beschließerin. 2 Fl., Archi.



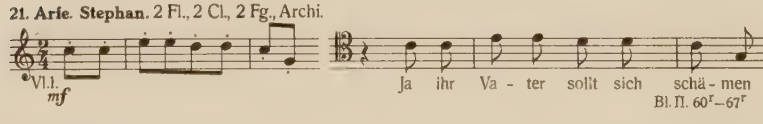
Bl. II. 43^{r}–46^{r}

20. Dreygesang. Rosalie, J. Graf, Gr. Vater. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.

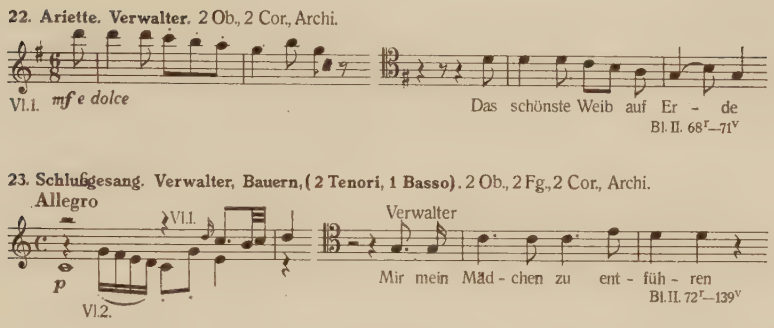


Bl. II. 47^{r}–59^{v}

21. Arie. Stephan. 2 Fl., 2 Cl., 2 Fg., Archi.



Bl. II. 60^{r}–67^{r}


22. Ariette. Verwalter. 2 Ob., 2 Cor., Archi.
Vl.I. mf e dolce
Das schönste Weib auf Er - de
Bl. II. 68r–71v
23. Schlußgesang. Verwalter, Bauern, (2 Tenori, 1 Basso). 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Allegro
Vl.I.
Verwalter
p
Vl.2.
Mir mein Mäd - chen zu ent - füh - ren
Bl. II. 72r–139v

Autogr. Partitur. 2 kartonierte Bände: 180, 139 Bl. — 240 × 320 mm. — In einer Originaltheke mit »Gülnare« und »Oper ohne Titel«. — Auf der Vignette des ersten Bandes mit schwarzem Bleistift *NB Nebst dem Buch der Oper.*

Text von Franz Xaver Huber. Textbuch gedruckt in Wien, bei Thadd. Edlen von Schmidbauer. Uraufführung [im Jahre von Süßmayrs Anstellung als Kapellmeister der deutschen Oper am Wiener Nationaltheater]: 27. 8. 1795, Kärntnerthortheater, Wien. Bis 1801 37 Aufführungen (1813 auch in Leipzig). Literatur: Gerber 303, Fétis 169, Wurzbach 292, Riemann 125, Eitner 324, Sonneck 422, Lehner 71—72, Hárich Nr. 193, Winterberger [116], Manferrari III. 312. Bauer Nr. 1133.

Skizzen auf Bl. 47v, 50r, 51v, 52r, 53r, 53v, 54v des I. Bandes.

Anmerkungen: Nach Bl. 76v fehlt die Nr. 6. — Auf Bl. 19r vom Bd. 2 steht rechts oben die Eintragung: *für Hrn Schröder.*

Zusammengeklebte bzw. zusammengenähte Blätter: nach Bl. I. 178r und II. 85r. — Teilweise abgeklebt bzw. abgenäht: Bl. 179v (Bd. 1), 93v, 99r, 106v, 118, 119, 120, 122r, 123r, 124v. — Leer: Bl. 14, 48, 64, 72, 84v, 102v, 122v, 128v (Bd. 1); Bl. 10v, 22, 32v, 46v, 67v (Bd. 2).

6. Ms. mus. OK-18

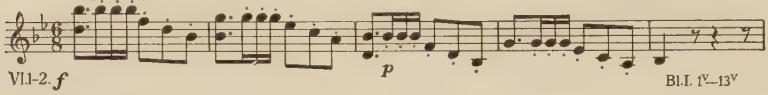
Der Wildfang | eine | komische Oper in 2 Aufzügen | bearbeitet | nach Hrn v Kotzebue | Von | Franz Xaver Huber | in Musik gesetzt | Von | Franz Xaver Süßmayr m. pr. | zum erstenmal aufgeführt den 4 Okt: 797 | im k:k: Hoftheater nächst dem Kärntnerthor [Bl. I. 1r]

Autogr. Partitur: 4 kartonierte Bände (115, 48, 95, 55 Bl.). — 230 × 320 mm. — In gemeinsamer Originaltheke mit »Meister Schnaps«. Auf der Vignette des I. Bandes (mit Tintenschrift): *Der Wildfang. | Eine Oper | in | 2 Aufzügen. | Buch. | Nro 1.* (Auf den Vignetten der weiteren Bände: *Nro : 2.* — *Nro: 3.* — *Nro: 4.*

I. Aufzug.

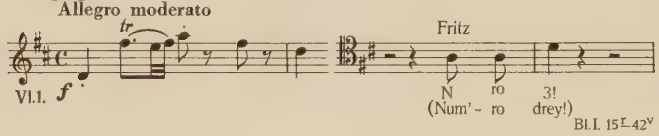
Sinfonia. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Archi.

Allegretto



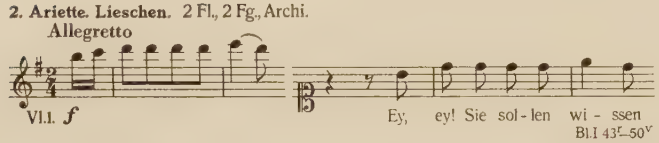
1. Eingang. Lieschen, Fritz, Molkus. 2 Ob., 2 Cor., Archi.

Allegro moderato



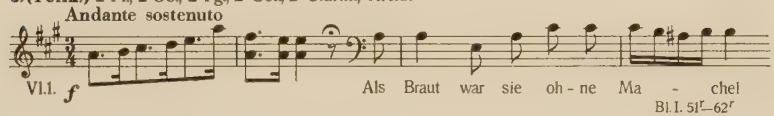
2. Ariette. Lieschen. 2 Fl., 2 Fg., Archi.

Allegretto



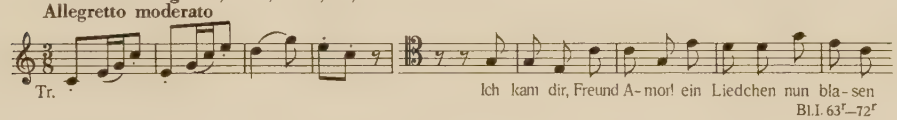
3. (Felix.) 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Clarini, Archi.

Andante sostenuto



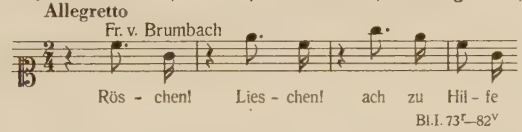
4. Arie. Hr Piffelberg. 1 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 1 Tr., Archi.

Allegretto moderato

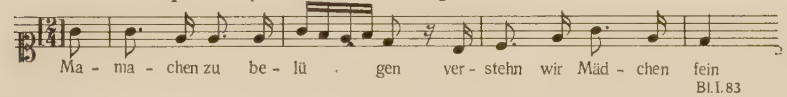


5. Quartett. Röschen, Lieschen, Fr. v. Brumbach, Piffelberg. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 1 Tr., Archi.

Allegretto

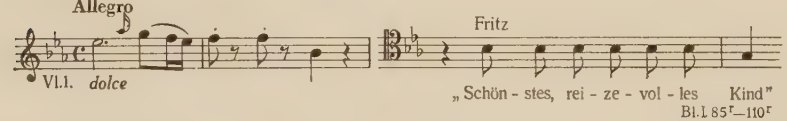


6. Ariette mit d. Orphica. [Sopran mit Tasteninstr.- Bgl.]

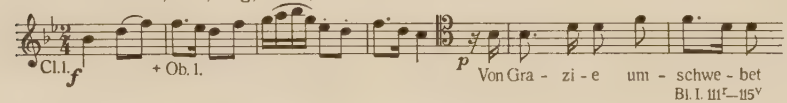


7. Quintetto. Theres, Lieschen, Fr. v. Brumbach, Fritz, Friseur. 2 Ob., 2 Cor., Archi.

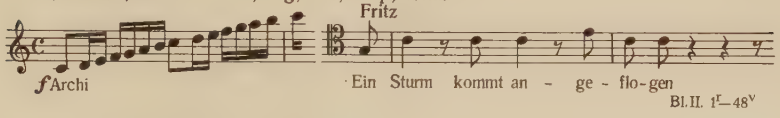
Allegro



8. Aria. Fritz. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.

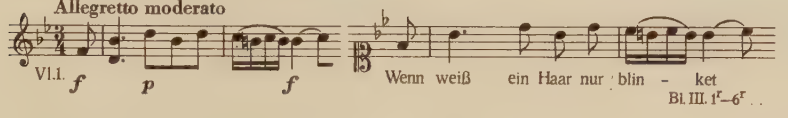


9. Finale. Fritz, Molkus. 2 Ob., 2 Fg., 2 Tr., Timp., Archi.



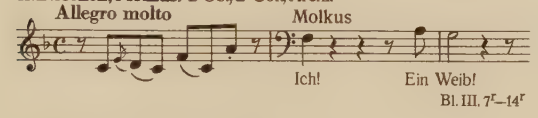
Bl. II. 1^{r}–48^{v}

10. Arie. Fr. v. Brumbach. 1 Fg., 2 Tr., Archi.



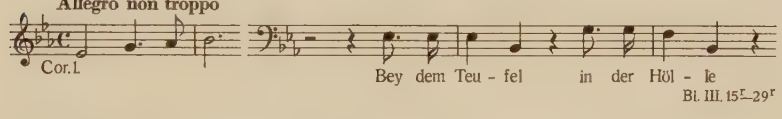
Bl. III. 1^{r}–6^{r}

11. Lieschen, Molkus. 2 Ob., 2 Cor., Archi.



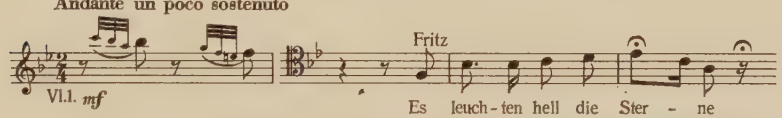
Bl. III. 7^{r}–14^{r}

12. Aria. Molkus. 2 Ob., 2 Cor., Archi.



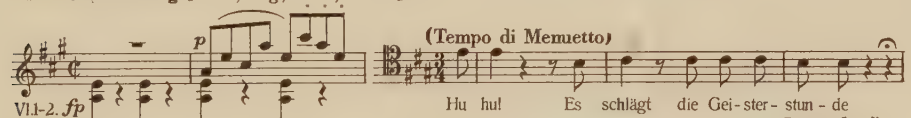
Bl. III. 15^{r}–29^{r}

13. Duetto. Theres, Fritz. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



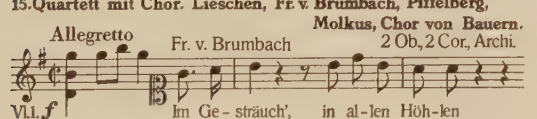
Bl. III. 30^{r}–39^{v}

14. Aria. v. Piffelberg. [2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.]



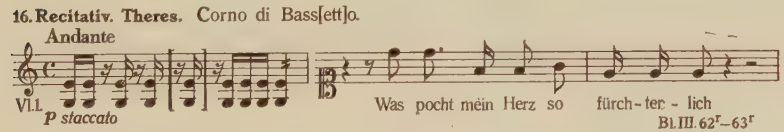
Bl. III. 40^{r}–53^{v}

15. Quartett mit Chor. Lieschen, Fr. v. Brumbach, Piffelberg, Molkus, Chor von Bauern.



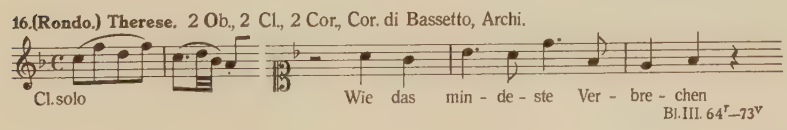
Bl. III. 54^{r}–60^{v}

16. Recitativ. Theres. Corno di Bass[ett]o.

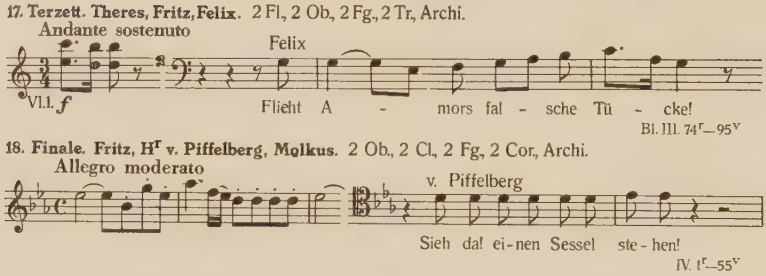


Bl. III. 62^{r}–63^{r}

16. (Rondo.) Therese. 2 Ob., 2 Cl., 2 Cor., Cor. di Bassetto, Archi.



Bl. III. 64^{r}–73^{v}


17. Terzett. Theres, Fritz, Felix. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Tr., Archi.
Andante sostenuto
Felix
Vl.I. f
Flieht A - mors fal - sche Tü - cke!
Bl. III. 74r–95v
18. Finale. Fritz, Hr v. Piffelberg, Molkus. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Allegro moderato
v. Piffelberg
Sieh da! ei-nen Sessel ste-hen!
IV. 1r–55v

Text nach August Friedrich Ferdinand v. Kotzebue frei bearbeitet von Franz Xaver Huber. Textbuch gedruckt in Wien »Mit von Kurtzbekischen schriften, 1797.« Über Uraufführung s. oben.

Literatur: Gerber 304, Fétis 169, Wurzbach 292, Riemann 609, Eitner 325, Sonneck 1155, Lehner 72, Grove 193, Winterberger [146], Manferrari III. 312, Bauer Nr. 4674.

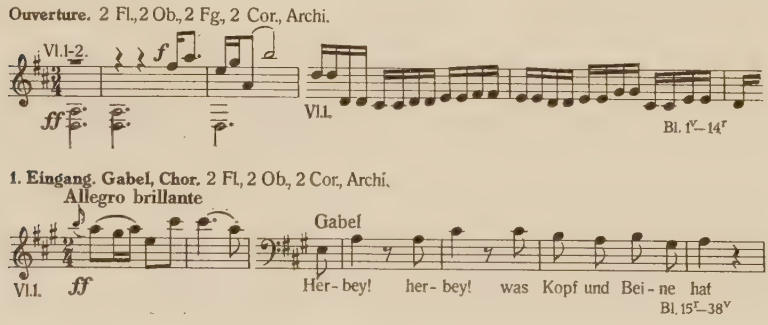
Anmerkungen: Auf Bl. I. 83r wurde über der Ariette Nr. 6 eine Trippelzeile für 2 Sopran- u. 1 Baßschlüssel (Singstimme u. Begleitung) leer gelassen. Über der 1. Zeile links steht P r e a m b u l o. Zwischen der 1. und 2. Zeile wurde mit rotem Bleistift P r e a m b u l o n a c h B e l i e b e n eingetragen. — Das 1. Finale (Bl. II. 1r) wurde statt Nr. 9 als *N° 8* (rot) beziffert.

Skizzen auf Bl. I. 110v, III. 62r, 87r. — Zusammengeklebte Blätter: nach Bl. I. 27r, 35r, zwischen Bl. I. 40 u. 41. — Teilweise abgenäht oder abgeklebt: Bl. I. 7v, 24r, 86v, III. 11r, 16v, 21v, 23v, 30r, 66r, 76r, 85r, 94r, IV. 1r, 2v, 6r, 8, 10v, 11, 12v, 15v. — Leer: Bl. I. 14, 62v, 72v, 84, 110v, III. 6v, 14v, 29v, 61, 95v, IV. 55.

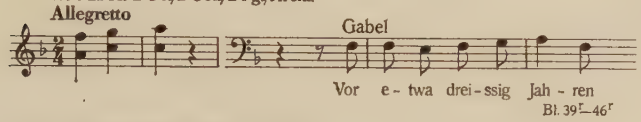
*

7. Ms. mus. OK-16

D e r M a r k (t) s c h r e y e r. | e i n e O p e r e t t e | i n | e i n e m A u f z u g e | i n M u s i k g e s e t z t | V o n | F r a n z X a v e r S ü ß m a y r m p r. 1799.

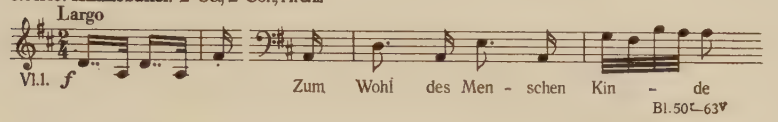


2. Arie. Gabel. 2 Ob., 2 Cor., 2 Fg., Archi.



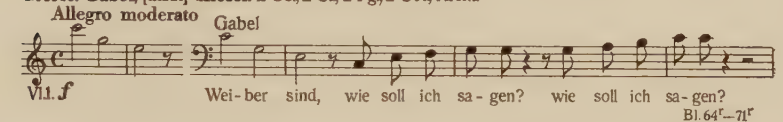
Bl. 39r–46r

3. Arie. Knalleballer. 2 Ob., 2 Cor., Archi.



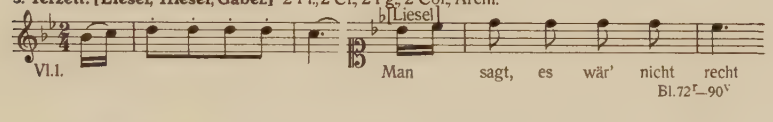
Bl. 50r–63v

4. Arie. Gabel, [dann] **Hiesel.** 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



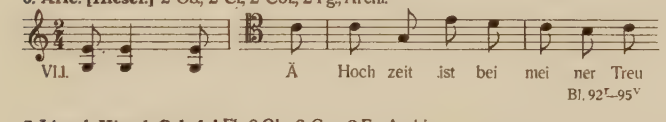
Bl. 64r–71r

5. Terzett. [Liesel, Hiesel, Gabel.] 2 Fl., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



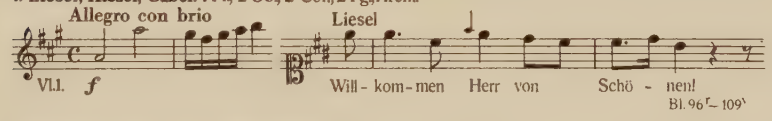
Bl. 72r–90v

6. Arie. [Hiesel.] 2 Ob., 2 Cl., 2 Cor., 2 Fg., Archi.



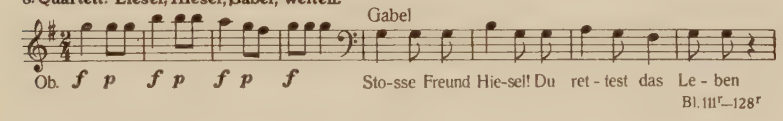
Bl. 92r–95v

7. Liesel, Hiesel, Gabel. 1 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 2 Fg., Archi.



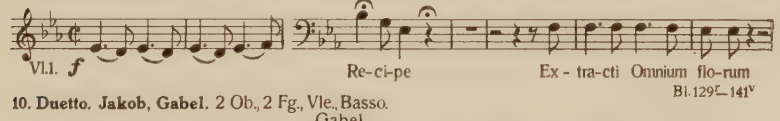
Bl. 96r–109v

8. Quartett. Liesel, Hiesel, Gabel, Welten.



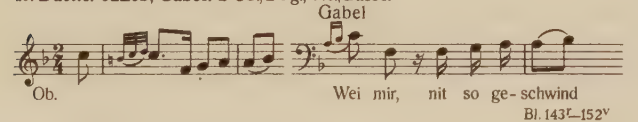
Bl. 111r–128r

9. Arie. Knallerballer. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



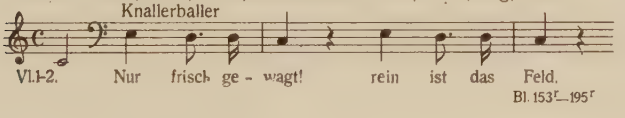
Bl. 129r–141v

10. Duetto. Jakob, Gabel. 2 Ob., 2 Fg., Vle., Basso.



Bl. 143r–152v

11. Finale. Liesel, Jakob, Gabel, Knallerballer. 2 Ob., 2 Cor., 2 Fg., Archi.



Bl. 153r–195r

Autogr. Partitur: 196 zwölfzeilige Blätter. 225 × 315 mm. — 2 Beilagen in Partiturabschriften: Nr. 1 u. 2 der Operette. 24, 8 sechzehnzeilige Blätter. 230 × 330 mm. — Auf dem Umschlag der autogr. Partitur mit schwarzem Bleistift: *Der Markschreyer* [!] | *in* | *einem Aufzuge* | [weiter statt lateinischen mit gotischen Buchstaben von einem härteren Bleistift:] *NB. Mit dem deutschen* [letzteres Wort gestrichen] *Buch der Oper.* — Auf einem beigelegten Stück Büttenpapier mit rotbraunem Bleistift geschrieben: *Der Marktschreÿer.* — Der Band in einer Originaltheke mit »Der Spiegel von Arkadien.«

Text von Karl Friedrich Lippert.[8] Laut Textbuch (gedr. bei Christoph Peter Rehm in Wien 1799) wird die Gattung als »Ein komisches Singspiel« bezeichnet. Uraufgeführt 6. 7. 1799 (Lehner[9]) auf dem Kärntnerthortheater in Wien.

Literatur: Gerber 304, Fétis 169, Wurzbach 292, Riemann 311, Eitner 324, Hárich Nr. 200, Lehner 72, Grove 193, Winterberger [119]. Bauer Nr. 2838.

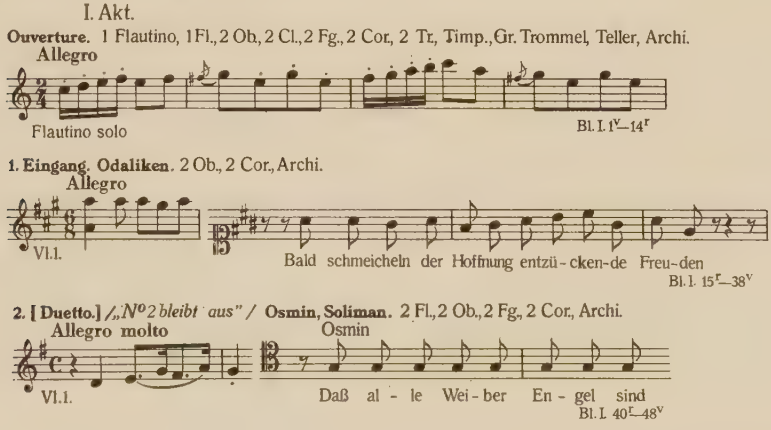
Anmerkungen: Auf Bl. 47^{r}—49^{r} steht eine Variante von Gabels Arie Nr. 2. — Auf Bl. 129^{r} oben rechts (über Anfang der Arie Nr. 9) ist *H^{r} Weimiller* zu lesen. — Die Sopranrolle »Liese« (s. Textbuch) scheint in der autogr. Partitur stets als »Liesel« auf.

Teilweise abgeklebt: Bl. 4^{r}. — Leer: 14^{v}, 35^{v}, 36, 46^{v}, 49^{v}, 71^{v}, 91, 110, 128^{v}, 142, 195^{v}, 196.

*

8. Ms. mus. OK-4

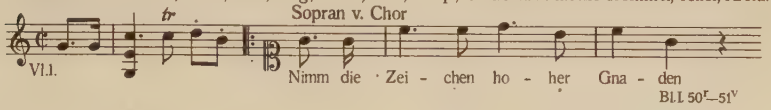
S o l i m a n d e r Z w e i t e | o d e r | D i e d r e y S u l t a n i n n e n | i n M u s i k g e s e t z t | V o n | F r a n z X a v e r S ü ß m a y r m p r a. | a u f g e f ü h r t z u m e r s t e n m a l d e n 1ten O k t o b e r 1 7 9 9.


I. Akt.
Ouverture. 1 Flautino, 1 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Timp., Gr. Trommel, Teller, Archi.
Allegro
Flautino solo
Bl. I. 1^{v}–14^{r}
1. Eingang. Odaliken. 2 Ob., 2 Cor., Archi.
Allegro
Vl.I.
Bald schmeicheln der Hoffnung entzü - cken-de Freu-den
Bl. I. 15^{r}–38^{v}
2. [Duetto.] „N° 2 bleibt aus" / Osmin, Soliman. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Allegro molto
Osmin
Vl.I.
Daß al - le Wei - ber En - gel sind
Bl. I. 40^{r}–48^{v}

[8] An dieser Stelle möchte der Verf. Herrn Professor Dr. Otto Erich Deutsch (Wien) für seine freundlichen brieflichen Bemerkungen zum Süßmayr-Verzeichnis im Mozart-Jahrbuch 1959 seinen Dank aussprechen.

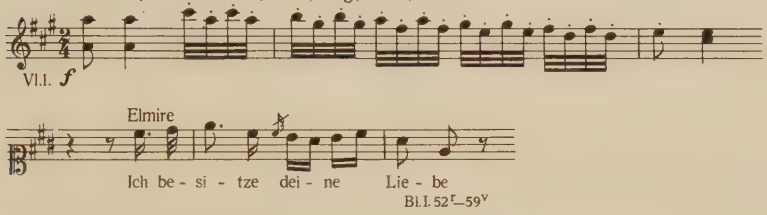
[9] Bei Winterberger »1. Oktober 1799« angegeben.

2. Marsch. Chor. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Timp., Große u. türkische Trommel, Teller, Archi.



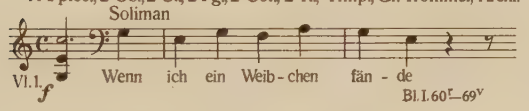
Bl. I. 50r–51v

3. Duetto. Elmire, Soliman. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



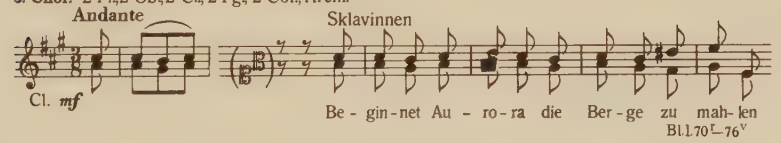
Bl. I. 52r–59v

4. Arie. [Duett] Soliman, Osmin.
1 Fl. picc., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Timp., Gr. Trommel, Archi.



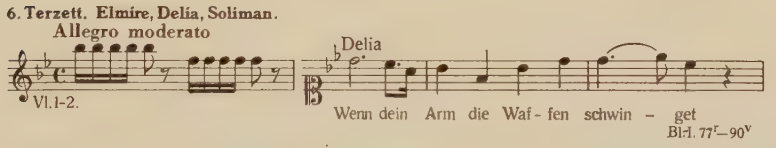
Bl. I. 60r–69v

5. Chor. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



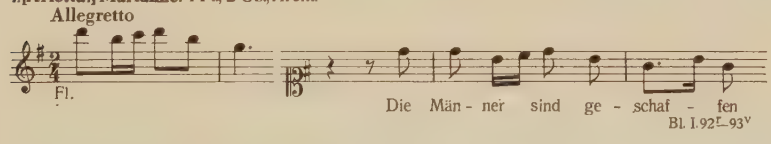
Bl. I. 70r–76v

6. Terzett. Elmire, Delia, Soliman.



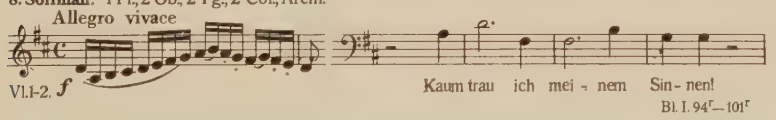
Bl. I. 77r–90v

7. [Arietta.] Marianne. 1 Fl., 2 Ob., Archi.



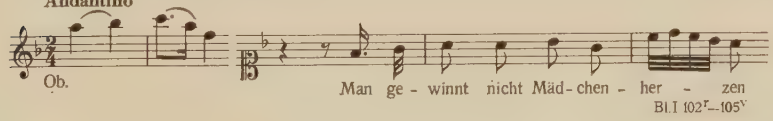
Bl. I. 92r–93v

8. Soliman. 1 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



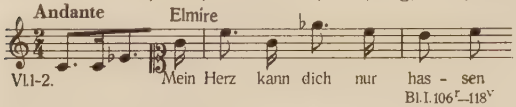
Bl. I. 94r–101r

9. Arie. Marianne. 2 Ob., 2 Cor., Archi.



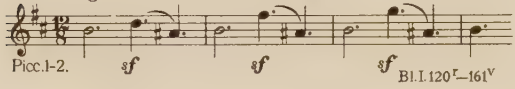
Bl. I. 102r–105v

10. Terzett. Elmire, Delia, Marianne. 1 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



Bl. I. 106r–118v

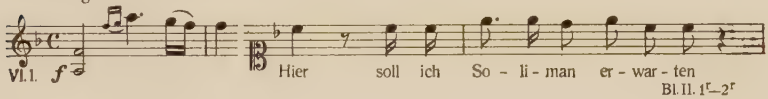
11. Finale. 2 Picc., 2 Ob., 2 Cl., 3 Fg., 2 Cor., 2 Tr., 1 deutsche Trommel, gr. türk. Trommel samt den Tellern.



Bl. I. 120r–161v

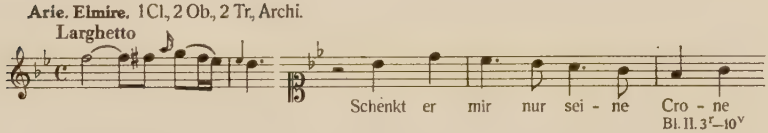
II Akt.

12. Rezitativ und Arie. Elmire. 2 Ob., 2 Tr., Archi.



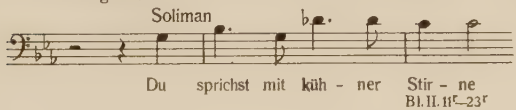
Bl. II. 1r–2r

Arie. Elmire. 1 Cl., 2 Ob., 2 Tr., Archi.



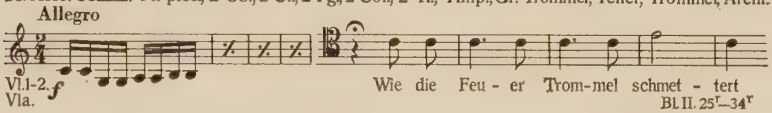
Bl. II. 3r–10v

13. Quartetto. Marianne, Elmire, Osmin, Soliman. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



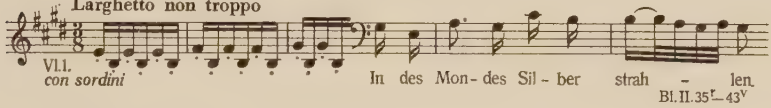
Bl. II. 11r–23r

14. Arie. Osmin. Fl. picc., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Timp., Gr. Trommel, Teller, Trommel, Archi.



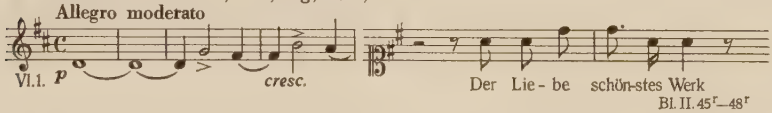
Bl. II. 25r–34r

15. [Duett.] Marianne, Soliman. 2 Fl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.



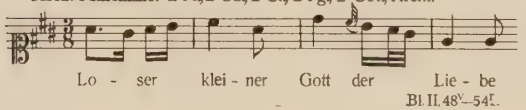
Bl. II. 35r–43v

16. Recitatif. Marianne. 1 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.

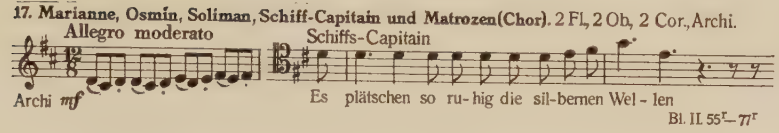


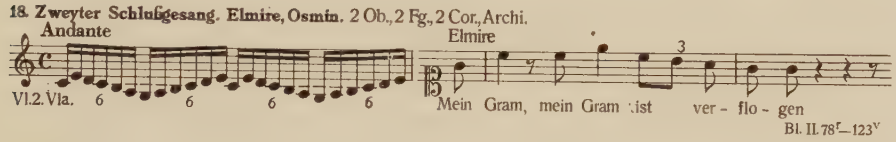
Bl. II. 45r–48r

Aria. Marianne. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.

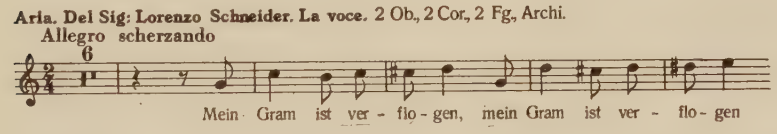


Bl. II. 48v–54r.


17. Marianne, Osmin, Soliman, Schiff-Capitain und Matrozen(Chor). 2 Fl, 2 Ob, 2 Cor., Archi.
Allegro moderato
Schiffs-Capitain
Archi mf
Es plätschen so ru-hig die sil-bernen Wel-len
Bl. II. 55r–77r


18. Zweyter Schlußgesang. Elmire, Osmin. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Andante
Elmire
Vl.2.Vla.
Mein Gram, mein Gram ist ver-flo-gen
Bl. II. 78r–123v

Autogr. Partitur: 2 steif kartonierte Bände (158, 123 zwölfzeilige Bl.). — Beilagen zu Bd. 1: 4 Bl. (Bl. 79 [nachtr. Variante zu »vi-de«. Abschr.], Bl. 159 gehört zu Solimans Arie Nr. 8 [nach Bl. I. 99r], und Bl. 160—161 enthält blasende Instrumente zum Finale I.) — Beil. zu Bd. 2: [achtzeilige Partitur der Einlage-] *Aria* [für Elmire im Zweiten Schlußgesang Nr. 18 (vgl. Bl. II. 78r)] *Del Sig: Lorenzo Schneider.* [Abschr., 4 Bl.]


Aria. Del Sig: Lorenzo Schneider. La voce. 2 Ob., 2 Cor., 2 Fg., Archi.
Allegro scherzando
Mein Gram ist ver-flo-gen, mein Gram ist ver-flo-gen

Auf der Vignette des I. Bandes Aufschrift mit Tinte: *Soliman der Zweyte.* | *I. Theil ;* auf der Vignette des II. Bandes mit schwarzem Bleistift: *Soliman* | *II. Theil.* 225 × 310 mm. — *Souffleur Parth* [Singstimmen mit Basso, Abschrift:] 2 kartonierte Bände (86, 71 zwölfzeilige Bl.). 210 × 300 mm. — Stimmenabschriften für Solo- und Chorpartien. 25 Stück: 416 Bl. 230 × 310 mm. — Orchesterstimmabschriften. 30 Stück: 888 Bl. 320 × 240 mm.

Titelvarianten: »Soliman der Zweyte, oder die beyden Sultaninnen« und: »Die Liebe im Serail«. Ein Singspiel [auch: »Operette«, »opéra-comique«] in 2 Aufzügen. Text nach dem Französischen von Charles Simon Favart bearbeitet von Franz Xaver Huber. Textbuch: Wien 1799, bei Wallishauser. Uraufführung: 1. 10. 1799, Wien, Kärntnerthortheater. Über weitere Aufführungen s. Annals. Nach »Der Spiegel von Arkadien« Süßmayrs bekanntestes Werk.

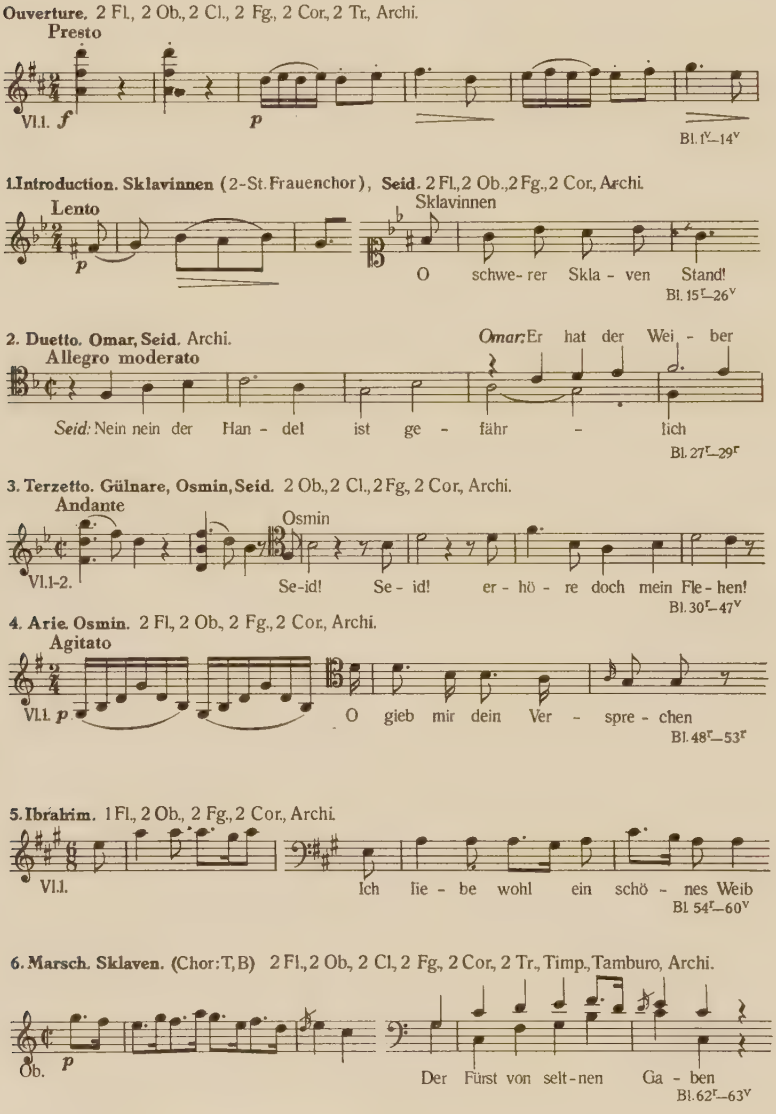
Literatur: Gerber 304, Fétis 169, Wurzbach 292, Riemann 527, Eitner 325, Sonneck 1018, Lehner 72—73, Grove 193, Annals 550, Winterberger [119], Manferrari III. 312, Bauer Nr. 4003.

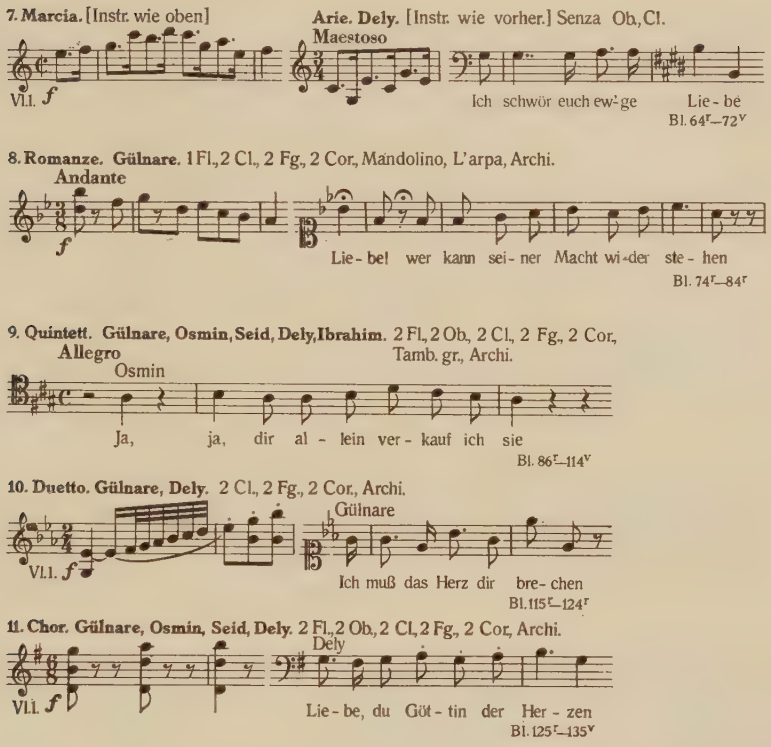
Teilweise abgenähte oder überklebte Blätter: I. 52r, 53v, 59v, II. 11r, 13r, 14v, 15r, 17r, 78—81r, 83r. — Leer: Bl. I. 14v, 39, 49, 91, 101v, 119, 123v, 155v, 158v, II. 2v, 23v, 24, 34v, 44, 54v.

*

9. Ms. mus. OK-20

Gülnare | oder | Die Persiche Sklavin. | in Musik gesetzt | Von Franz Xaver Süßmayr mpr. 1800. [Bl. 1r. Ebd. Archivarvermerk mit schwarzem Bleistift links oben:] *NB Nebst dem Buch der | Oper.*


Ouverture. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Archi.
Presto
Vl.1. f
p
Bl. 1V–14V
1. Introduction. Sklavinnen (2-St. Frauenchor), Seid. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Lento
p
Sklavinnen
O schwe- rer Skla - ven Stand!
Bl. 15r–26V
2. Duetto. Omar, Seid. Archi.
Allegro moderato
Omar: Er hat der Wei - ber
Seid: Nein nein der Han - del ist ge - fähr - lich
Bl. 27r–29r
3. Terzetto. Gülnare, Osmin, Seid. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Andante
Osmin
Vl.1-2.
Se-id! Se - id! er - hö - re doch mein Fle - hen!
Bl. 30r–47V
4. Arie. Osmin. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Agitato
Vl.1. p
O gieb mir dein Ver - spre - chen
Bl. 48r–53r
5. Ibrahim. 1 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Vl.1.
Ich lie - be wohl ein schö - nes Weib
Bl. 54r–60V
6. Marsch. Sklaven. (Chor: T, B) 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Timp., Tamburo, Archi.
Ob. p
Der Fürst von selt-nen Ga - ben
Bl. 62r–63V


7. Marcia. [Instr. wie oben]
Vl.I. f
Arie. Dely. [Instr. wie vorher.] Senza Ob, Cl.
Maestoso
Ich schwör euch ew-ge Lie-be
Bl. 64r–72v
8. Romanze. Gülnare. 1 Fl., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Mandolino, L'arpa, Archi.
Andante
f
Lie-be! wer kann sei-ner Macht wi-der ste-hen
Bl. 74r–84r
9. Quintett. Gülnare, Osmin, Seid, Dely, Ibrahim. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor.,
Allegro
Tamb. gr., Archi.
Osmin
Ja, ja, dir al-lein ver-kauf ich sie
Bl. 86r–114v
10. Duetto. Gülnare, Dely. 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Vl.I. f
Gülnare
Ich muß das Herz dir bre-chen
Bl. 115r–124r
11. Chor. Gülnare, Osmin, Seid, Dely. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Vl.I. f
Dely
Lie-be, du Göt-tin der Her-zen
Bl. 125r–135v

Autogr. Partitur. 135 zwölfzeilige [z. T. sechzehnzeilige] Blätter. 240 × 325 mm. — In einer Originaltheke zusammen mit: »Die edle Rache« und »Oper ohne Titel«.

Text nach dem französischen Opernlibretto »Gulnare ou L'Esclave persane« von Benoit Joseph Marsollier frei übersetzt von Karl Friedrich Lippert. Titelvariante: Gonora. Textbuch im Verlag bei J. B. Wallishauser in Wien 1800. Uraufgeführt: 5. 7. 1800 (laut Bauer: 7. 6. 1800) auf dem Kärtnerthortheater in Wien. Nur 6 Wiederholungen. Gattungsangaben: »Ein komisches Singspiel«, »opéra bouffe«, »opera buffa«.

Literatur: Gerber 304, Fétis 169, Wurzbach 292, Riemann 199, Lehner 73, Hárich Nr. 203, Grove 193, Winterberger [119], Bauer Nr. 1851, 1794.

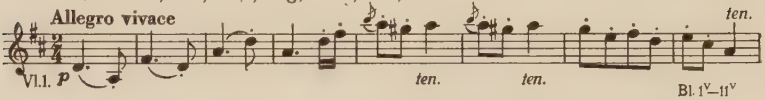
Zusammengenäht: Bl. 111f. — Teilweise überklebt oder abgenäht: Bl. 28r, 47r, 71r, 118v. — Leer: 29v, 53v, 61, 73, 84v, 75, 124v, 128r.

*

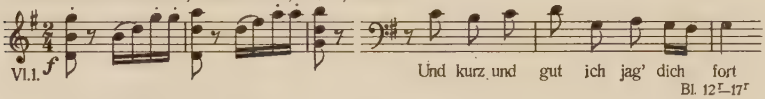
10. Ms. mus. OK-31

Das Hausgesinde | eine Posse mit Gesang in | einem Aufzuge. | Von Herrn v B:[?] | in Musik gesetzt | Von | Franz Xaver Süßmayr mpr. | 1802. [Bl. 1r]

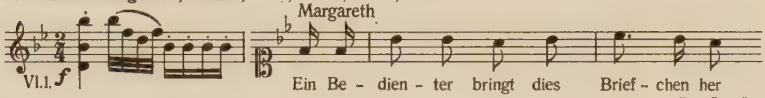
Ouverture. Flautino, 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Archi.



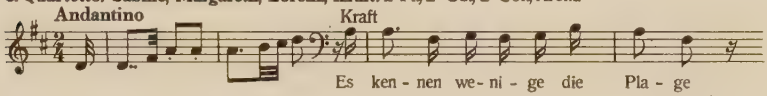
1. Introduction. Lorenz, Kraft. 2 Ob., 2 Cor., Archi.



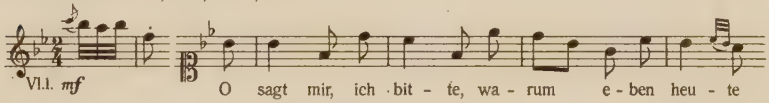
2. Terzetto. Margareth, Lorenz, Kraft. 2 Cl., 2 Cor., Archi.



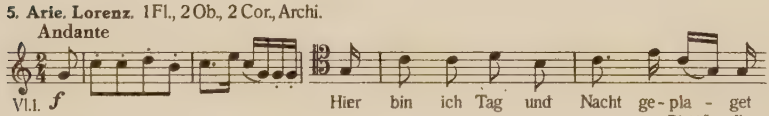
3. Quartetto. Sabine, Margareth, Lorenz, Kraft. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., Archi.



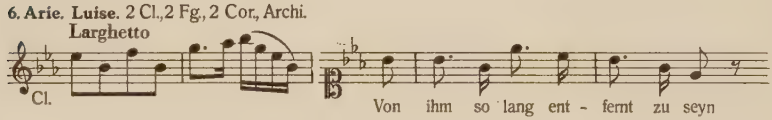
4. Ein Knabe. 2 Ob., 2 Cl., 2 Cor., Archi.



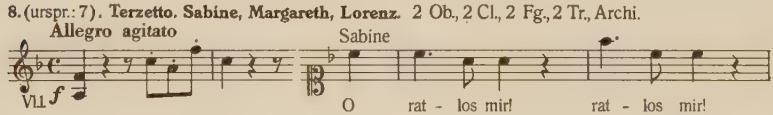
5. Arie. Lorenz. 1 Fl., 2 Ob., 2 Cor., Archi.



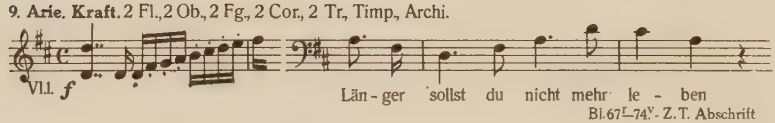
6. Arie. Luise. 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.

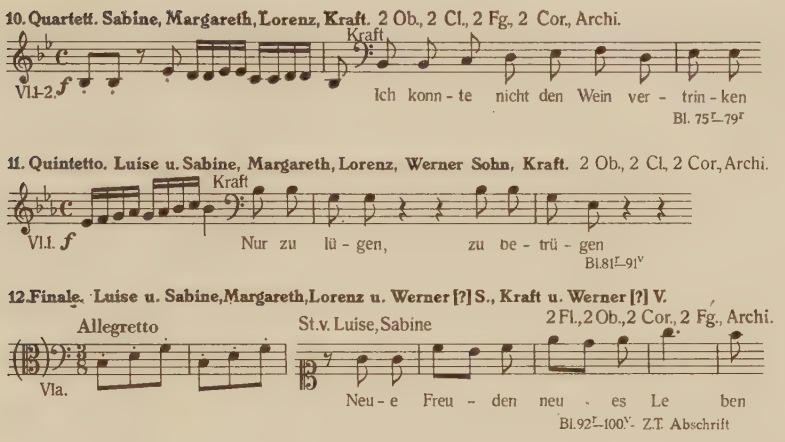


8. (urspr.: 7). Terzetto. Sabine, Margareth, Lorenz. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Tr., Archi.

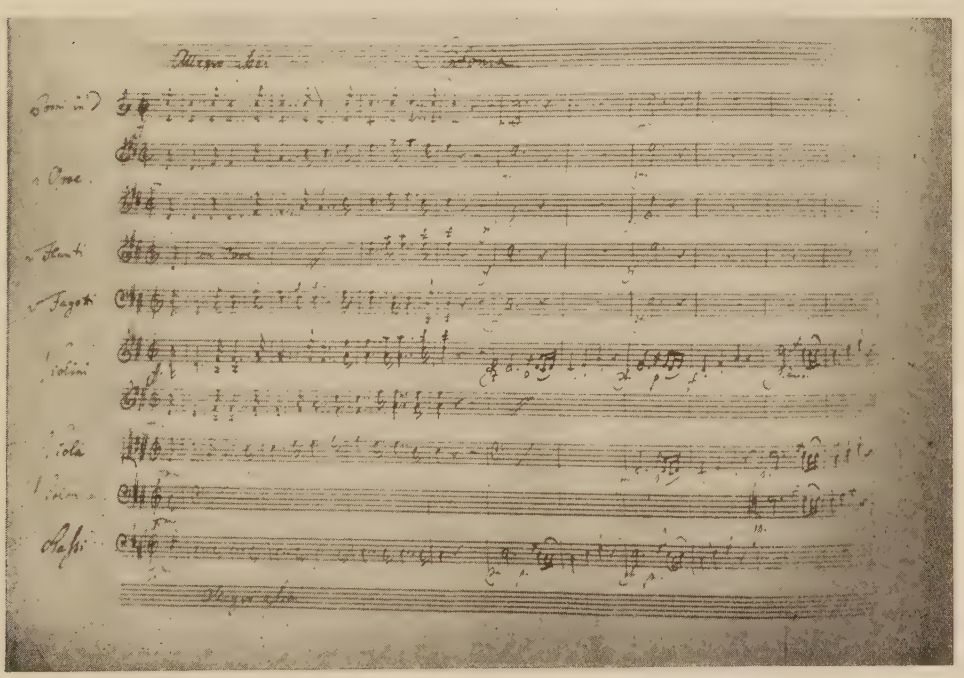


9. Arie. Kraft. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Timp., Archi.




10. Quartett. Sabine, Margareth, Lorenz, Kraft. 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Kraft
Vl.1-2. f
Ich konn - te nicht den Wein ver - trin - ken
Bl. 75r–79r
11. Quintetto. Luise u. Sabine, Margareth, Lorenz, Werner Sohn, Kraft. 2 Ob., 2 Cl., 2 Cor., Archi.
Kraft
Vl.1. f
Nur zu lü - gen, zu be - trü - gen
Bl.81r–91v
12. Finale. Luise u. Sabine, Margareth, Lorenz u. Werner [?] S., Kraft u. Werner [?] V.
Allegretto
St.v. Luise, Sabine
2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 2 Fg., Archi.
Vla.
Neu - e Freu - den neu - es Le ben
Bl.92r–100v. Z.T. Abschrift

Größtenteils autogr. Partitur. 100 zwölfzeilige Blätter. 230 × 320 mm. — Stimmabschriften für Gesangpartien. 8 Stück: 366 Bl. (mit einigen Librettoteilen). 240 × 320 mm. — Orchesterstimmenabschriften. 20 Stück: 324 Bl. 315 × 230 mm. — Auf der Originaltheke lautet die Aufschrift: *N° 31. Das | Hausge- | sindel. | Von | Süssmayr.*



Aus der zweifelhaften »Oper ohne Titel« [Bl. I. 1v]

Gattungsvarianten auf Blättern der Singstimmen: *Ein Singspiel in einem Aufzuge — Eine Oper in einem Aufzuge.* Textdichter, Textbuch und Aufführungsdaten sind bisher nicht nachweisbar. Die Literatur deutet unter dem Titel »Das Hausgesinde« überall auf ein Singspiel von Anton Fischer (1778–1808) mit dem Aufführungsdatum 18. 1. 1808 hin. Rollennamen und Textanfang in Süßmayrs Oper stimmen allerdings mit denen der gleichnamigen Oper von Anton Fischer überein. Dieser Text wurde (laut eines frühen Berliner Librettos ohne Jahreszahl) von (Franz) Koller nach einer französischen Idee bearbeitet. Lehner verzeichnet das Stück unter den Süßmayr zugeeigneten, Winterberger unter den unsicheren Kompositionen. Auch Hárich (a. W.) kennt nur das Textbuch zu Fischers Singspiel.

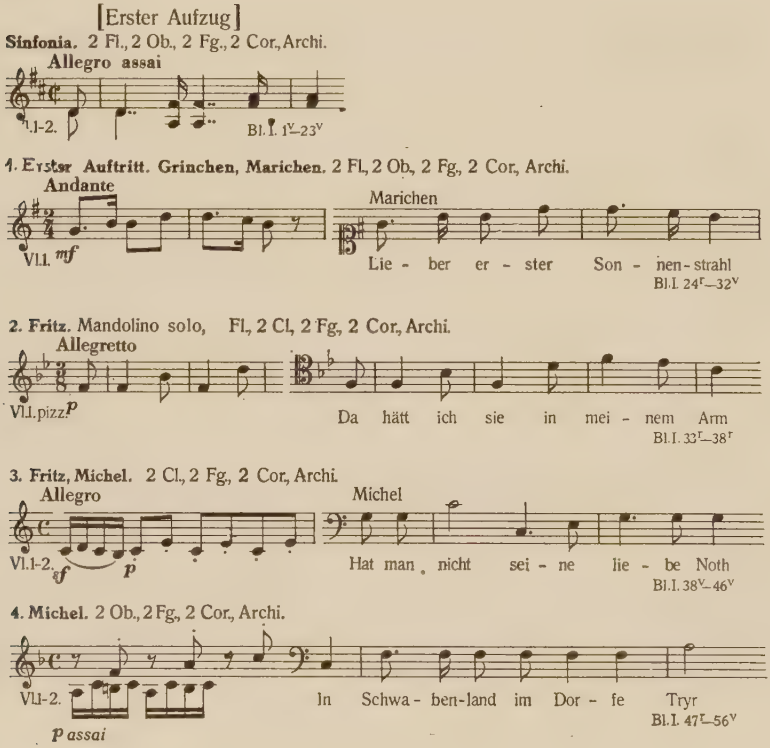
Literatur: Riemann 207, Lehner 75, Hárich Nr. 225, Grove III/141–142, Winterberger [150], Bauer Nr. 1898.

Skizzen: Bl. 11^{v}. — Teilweise abgeklebt: Bl. 36, 42^{v}. — Leer: Bl. 17^{v}, 24^{v}, 79^{v}, 80.

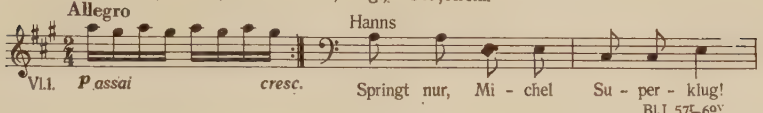
*

2. Abschrift [?] (zweifelhaft)

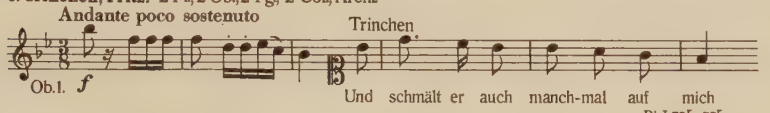
11* Ms. mus. OK-22
(Oper ohne Titel)


[Erster Aufzug]
Sinfonia. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Allegro assai
Vl.1-2.
Bl. I. 1^{v}–23^{v}
1. Erster Auftritt. Grinchen, Marichen. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Andante
Vl.1. mf
Marichen
Lie - ber er - ster Son - nen - strahl
Bl. I. 24^{r}–32^{v}
2. Fritz. Mandolino solo, Fl., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Allegretto
Vl.1. pizz. p
Da hätt ich sie in mei - nem Arm
Bl. I. 33^{r}–38^{r}
3. Fritz, Michel. 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Allegro
Michel
Vl.1-2. sf p
Hat man nicht sei - ne lie - be Noth
Bl. I. 38^{v}–46^{v}
4. Michel. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Vl.1-2.
In Schwa - ben-land im Dor - fe Tryr
Bl. I. 47^{r}–56^{v}
p assai

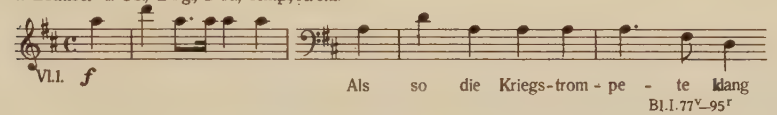
5. Quartetto. Fritz, Michel, Hanns. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor, Archi.



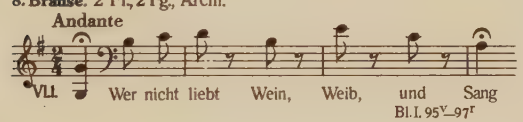
6. Trinchen, Fritz. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor, Archi.



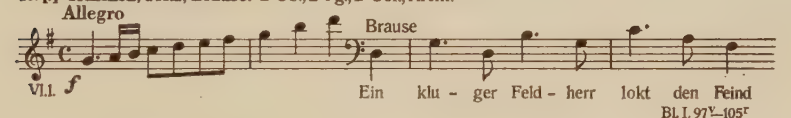
7. Brause. 2 Ob., 2 Fg., 2 Tr., Timp, Archi.



8. Brause. 2 Fl., 2 Fg., Archi.

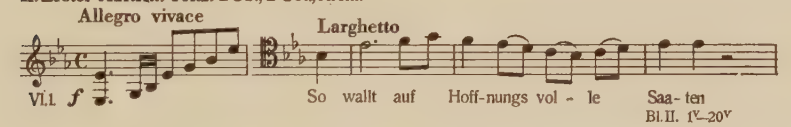


10. [I] Trinchen, Fritz, Brause. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., Archi.

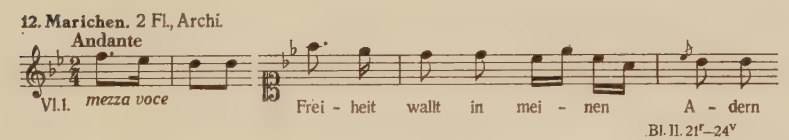


Zweiter Aufzug

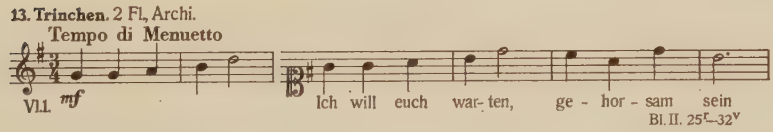
11. Erster Auftritt. Fritz. 2 Ob., 2 Cor., Archi.



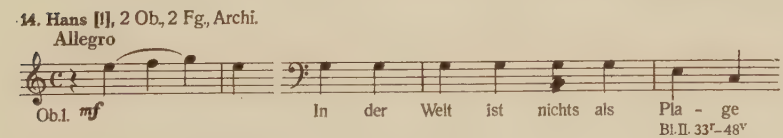
12. Marichen. 2 Fl., Archi.

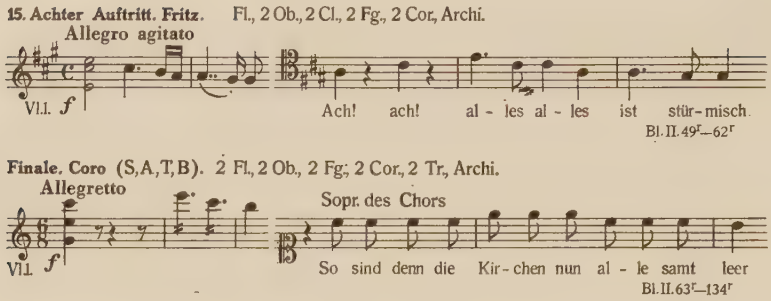


13. Trinchen. 2 Fl., Archi.



14. Hans [I], 2 Ob., 2 Fg., Archi.




15. Achter Auftritt. Fritz. Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cor., Archi.
Allegro agitato
Vl.I. f
Ach! ach! al - les al - les ist stür - misch.
Bl. II. 49r–62r
Finale. Coro (S,A,T,B). 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Tr., Archi.
Allegretto
Sopr. des Chors
Vl.I. f
So sind denn die Kir - chen nun al - le samt leer
Bl. II. 63r–134r

Partiturabschrift [?] in 2 graublauen kartonierten Bänden (106, 135 zwölfzeilige Bl.). 240 × 320 mm. — Auf dem Deckel vom 1. Bd. rechts oben ist noch ein verblaßter Vermerk mit schwarzem Belistift von einem frühen Archivar zu sehen: *tedesca | Opera senza Titolo | e libro.* — Aufschrift der Originaltheke: *N° 20, 21, 22 | Gülnare | Edle Rache | Oper ohne Titel | Von Süßmayr.*

Es dürften für Süßmayr sprechen: die gemeinsame Aufbewahrung mit anderen Süßmayr-Opern, die frühe archivarische Erklärung (auf der Theke) über Süßmayrs Autorschaft sowie das Gesamtbild einiger Seiten der Hs., das (abgesehen von typischen Kopistennummern) hie und da an Handzüge Süßmayrs erinnert. Es sprechen aber gegen Süßmayr, daß die Systemenköpfe (Instrumentenaufschriften, Schlüssel) in diesem Manuskript nie von seiner Hand geschrieben wurden und daß diese Oper nirgends in der uns bekannten Literatur unter dem Namen Süßmayrs vorkommt (nur bei Lehner und Winterberger allein ist sie als unsicher verzeichnet).

Literatur: Lehner 75, Winterberger [150]. Vgl. noch Riemann 384, 524.

Nr. »9« scheint in der Partitur nicht auf. — Leer: Bl. I. 105v, 106, II. 62v, 134v, 135.

Vier unveröffentlichte Briefe Hans von Bülows an Sándor Bertha

von

K. Hamburger

Im Handschriftenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften befinden sich einige Briefe aus der Korrespondenz von Sándor Bertha d. J. Am interessantesten sind die vier, mit der Signatur »R. U. I. Ivrét 36/4« versehenen, bisher unveröffentlichten Briefe Hans von Bülows an Sándor Bertha. Der Adressat — Komponist einiger Palotás-Tänze, einer »Suite Hongroise«, eines Präludiums samt Fuge, einer französischen komischen Oper in zwei Aufzügen: »Mathias Korvin«, usw. — ist eine der interessantesten und der tragischsten Gestalten der ungarischen Musikgeschichte im 19. Jahrhundert. 1843 als Sohn einer adeligenFamilie geboren, beginnt er seine Laufbahn als Schüler Mihály Mosonyis, des bedeutenden Komponisten, des begeisterten Anhängers von Liszt und Wagner, wird ganz jung Mitarbeiter der bedeutenden ungarischen musikalischen Wochenschrift »Zenészeti Lapok« (Musikalische Blätter). 1862 kommt er nach Leipzig, studiert bei Moritz Hauptmann Kontrapunkt; von 1864 an lebt er in Paris. Als außerordentlich ehrgeiziger Jüngling möchte er ein hervorragender Vertreter der Musik seiner Nation werden, einer der Großen — wie es Mihály Vörösmarty in der Dichtkunst, der ungarischen Romantik war. ». . . ich habe mir die ägyptischen Pyramiden zum Vorbild gewählt« — schreibt er im September 1864 an Kornél Ábrányi. Er schwärmt für Liszt und Wagner, für die neue Richtung. Den Winter 1864—1865 verbringt er, der Einladung Liszts folgend, in Rom.

Als sein künstlerisches Programm betrachtet er die Synthese der westeuropäischen Formen des 17. und 18. Jahrhunderts und der instrumentalen, sog. »Verbunkos«-Musik von ungarischem Gepräge. Als begeisterter Nationalist möchte er am liebsten mit seinen Artikeln, Kompositionen und Konzerten das ganze ungarische Musikleben und die ungarische Musik selbst erschaffen. Von der zweiten Hälfte der 60er Jahre an verfolgt er neue Ziele; die Ergebnisse Liszts und Wagners interessieren ihn nicht mehr, ihren Weg hält er für unbefolgbar, greift sie später sogar an; er beschuldigt sich, sie einst unterstützt und dadurch die Verdeutschung der ungarischen Musik gefördert zu haben. Immer mehr besessen von seiner Vorstellung, der einzige gangbare Weg der ungarischen Musik sei der kontrapunktische Stil, immer mehr verstrickt in seine Spekulationen, wird er »zu einem rückständigen Neoklassiker« (B. Szabolcsi), wird

der Wirklichkeit, dem Leben, seinen früheren Kampfgenossen fremd, die von ihm und seinen Werken immer weniger Kenntnis nehmen.

S. Bertha findet erst am Ende seines Lebens — wahrscheinlich nicht ohne Entsagung und Resignation — seinen eigenen Weg, als er »zu seinem natürlichen Ausgangspunkt, zur salonmäßig stilisierten romantischen Tanzmusik zurückkehrt, als er zur Heimat seiner Kunst zurückfindet, als er — nach Bach, Händel und Mozart — das Haupt vor Chopin, Mendelssohn und Heller neigt.« (B. Szabolcsi: *Die ungarische romantische Musik des 19. Jahrhunderts.* Bp. 1951, Zeneműkiadó.) Der in Paris lebende, in Pariser Zeitschriften schreibende »Fachmann« der »erhabenen« ungarischen Musik, der Held des »heiligen Vaterlandes«, der sich der mit Turul-Adlern geschmückten Fahnen und anderer ungarischer mythologischer Requisiten bedient und dem die Augen übergehen, wenn er nur eine der ungarischen ähnliche Musik hört — kehrt aber nie nach Ungarn zurück. In seinen Artikeln deutet er zwar öfters darauf hin, daß er Heimweh habe, betont, daß ». . . wir nie eine solche Anstellung gesucht haben, welche uns auf längere Zeit an diese Stadt [Paris] gefesselt hätte, da wir immer vom Wunsch erfüllt waren, unser bescheidenes Können dem Wohl unseres Vaterlandes dienstbar zu machen, sobald wir dazu aufgefordert würden.« (Zenelap [Musikblatt] 1887. S. 160—161.). Aber in der Heimat nimmt man ihn nicht mehr ernst, man ruft ihn nicht heim, man vergißt ihn. Ein ungarischer Schriftsteller findet 1894 in Paris einen einsamen, unglücklichen, sich nach der Heimat sehnenden Mann, — er beschreibt den damals 51 jährigen Bertha wie »einen der Greise, die ihrer Natur und Einstellung nach gleicherweise alt sind.« (D. Szomory: *Der Pariser Roman.* Mitgeteilt von Szabolcsi: a. a. O.) S. Bertha starb 1912 in Paris.

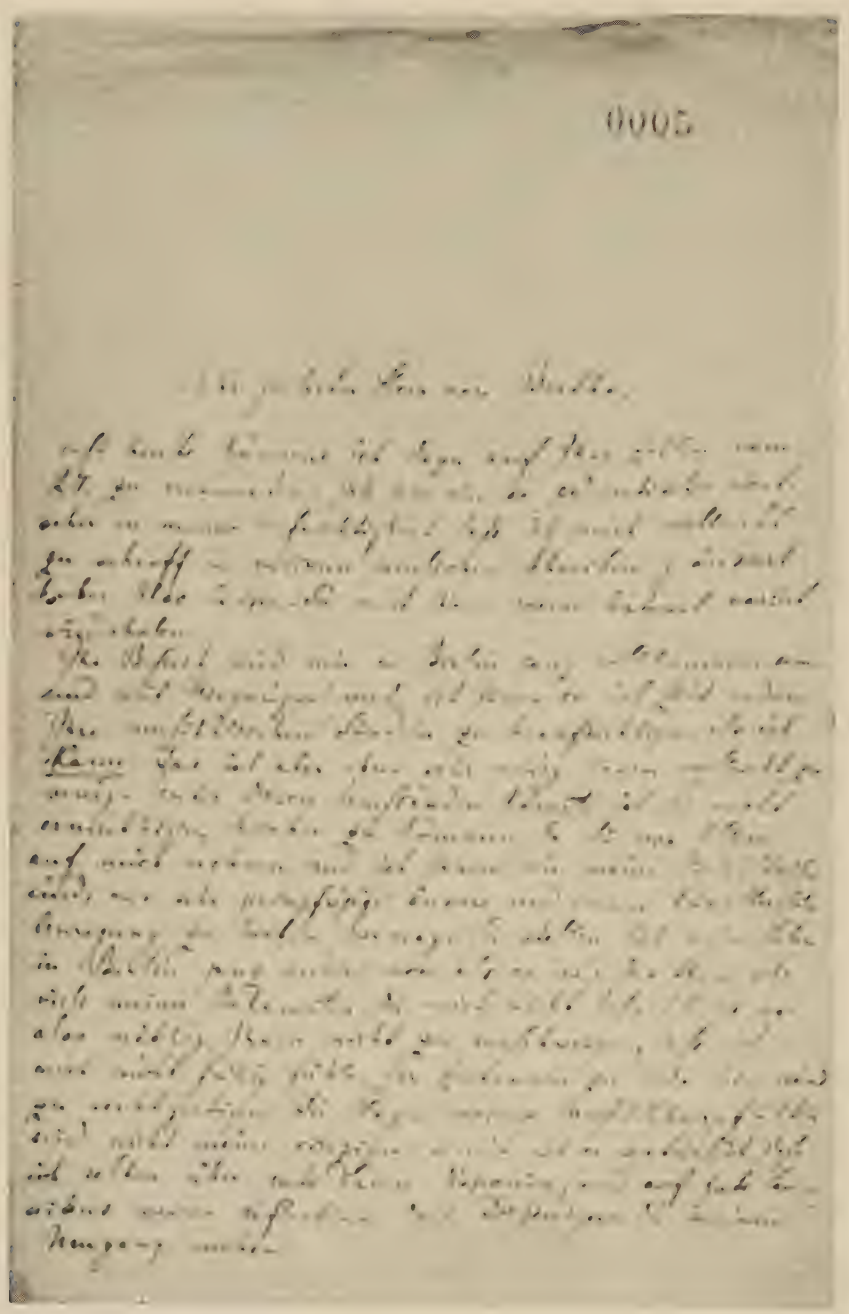
Seltsam und für ihn zugleich tragisch ist, daß die Zukunft — wenn auch gewissermaßen in anderem Sinne — einige theoretische Lehren Berthas doch bestätigt hat. Als eines der Haupthindernisse der Entwicklung der ungarischen Musik erachtete er die »Verdeutschung«. Er war davon überzeugt, daß ein ungarischer Komponist — erstens er selbst — sich alle fremde Formelemente aneignen und sie mit persönlichem ungarischem Gehalt erfüllen müsse. Er erwähnte sogar die Möglichkeit der Verwendung der Musik der ungarländischen Nationalitäten. — Wenn man nun unter »ungarischer« Musik — statt der für Bertha »die« ungarische Musik schlechthin verkörpernde »Verbunkos«-Musik — das e c h t e ungarische Volkslied versteht, wenn man sich — statt dem mittelmäßig begabten, kurzsichtig gegen die Verdeutschung kämpfenden Bertha — einen, eben vom Einfluß Wagners und Strauß' lösenden, sich auf Debussy orientierenden, seine eigene Stimme gerade entdeckenden, genialen jungen ungarischen Komponisten vorstellt — dann hat man das Portrait Béla Bartóks aus der Zeit um 1905 vor Augen.

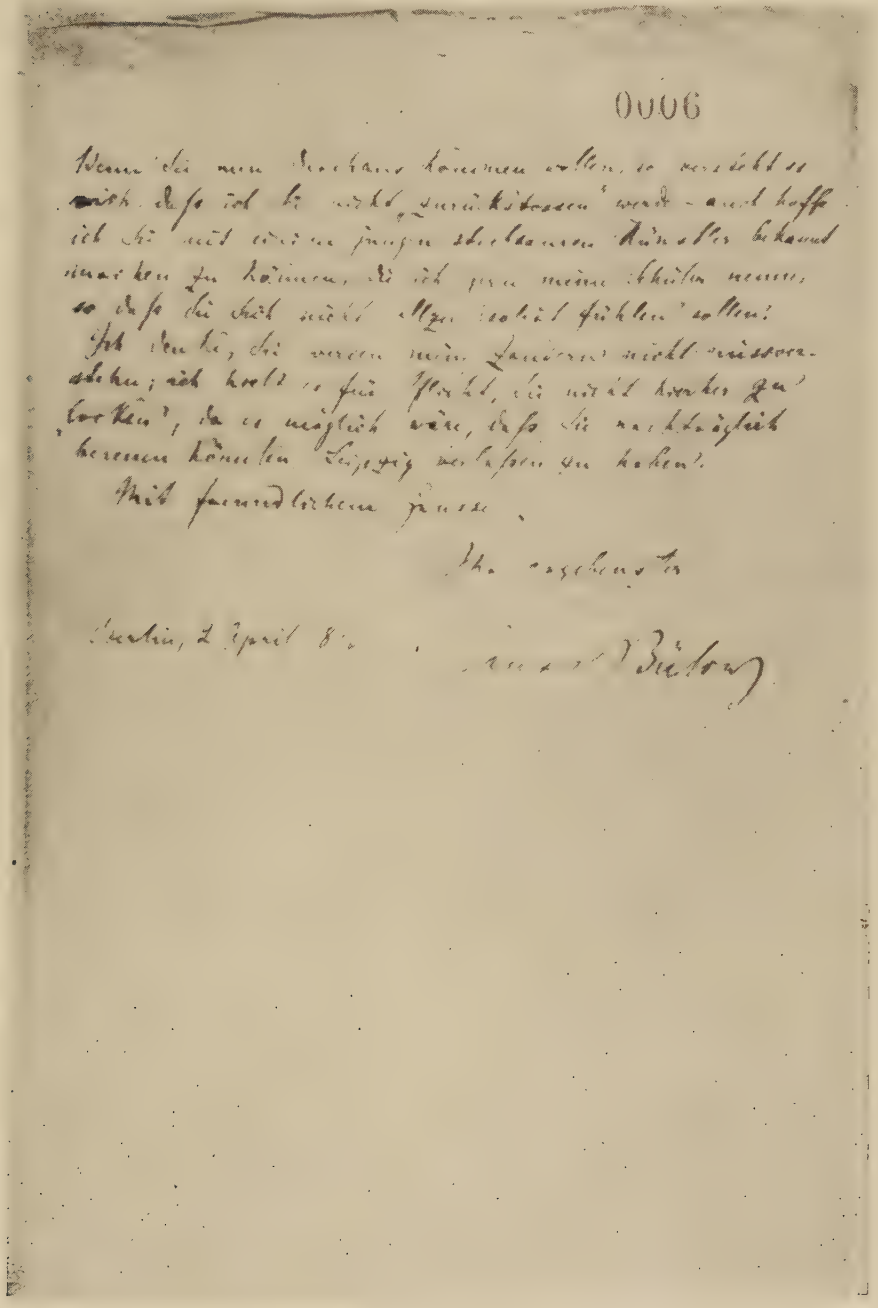
Zur Zeit der hier veröffentlichten, von Bülow an ihn gerichteten Briefe, 1863—1864, ist Sándor Bertha noch der 20—21jährige »Anbeter des Fortschritts und dieser Männer« [d. h. Liszts, Wagners, Bülows] — wie er sich selbst nennt. (Das Musikfest zu Karlsruhe. Bericht in den »Zenészeti Lapok«, 8. September 1864.) Er verläßt Leipzig, nur um unter

Anleitung Bülows sein Klavierspiel zu vervollkommnen. Er arbeitet sehr ernsthaft, denn er möchte daheim in Ungarn Aufsehen erregen. »Meine Rückkehr muß ein Ereignis sein – schreibt er — sonst nimmt keiner mein Wort ernst.« Er will daheim Konzerte geben, Konzerte von »ernster Richtung, mit ungarischem Programm, also den Geschmack bildende« Konzerte. (An Kornél Ábrányi, 14. Sept. 1864.) Bülow verehrt er nicht nur als ausgezeichneten Pianisten und Dirigenten, sondern schätzt ihn auch als Komponisten hoch. Die eben um diese Zeit entstandene, nach Uhland komponierte Orchester-Ballade Bülows, »Des Sängers Fluch«, lobt Bertha in den »Zenészeti Lapok«, Nummer vom 8. September 1864 folgendermaßen:

»Dieses Werk — in einem Satz von 15 Minuten Dauer — ist das erste größere Werk von Liszts Schwiegersohn und entspricht einerseits den vorangegangenen Studien, anderseits aber berechtigt es zu den schönsten Hoffnungen auf dem Gebiete der Komposition. Vor allem ist die tiefsinnige musikalische Verarbeitung hervorzuheben, in der es keinem anderen nachsteht, sowohl in der Einheit der Form, in der Übersichtlichkeit der Charakterisierung wie in der Verständlichkeit, welche die Hauptforderung der neueren instrumentalen Musik ist. Besonders hervorzuheben gedenken wir noch die einige Teile des Werkes fein durchwehende ungarische Stimmung, den unausbleiblichen Nachklang der Studien, denen Herr von Bülow Liszts Werke unterzogen hat.«

Der um 13 Jahre ältere Hans von Bülow ist zur Zeit ein außerordentlich in Anspruch genommener Professor des Sternschen Konservatoriums in Berlin, der außer dem Unterricht noch dirigiert, Klavierkonzerte gibt und ohne sich zu schonen, mit Leib und Seele für die Verbreitung der Werke Wagners, Liszts und seiner Schüler, für das Aufblühen des Berliner Musiklebens kämpft. Der abgehetzte, müde und obendrein fortwährend kränkelnde Mann wird stets von einem Minderwertigkeitsgefühl und damals wahrscheinlich auch schon von männlicher Eifersucht geplagt, ». . . somit ist es natürlich, daß ich selten über gute Laune disponiere« — schreibt er an Bertha. Er wird von den verschiedensten musikalischen Stümpern belästigt, die er kaum loswerden kann. »Oh, ich habe eine beneidenswerthe Existenz hier« — läßt er sich darüber in einem Schreiben vom 7. April 1863, also kaum einige Tage nach dem ersten, hier mitgeteilten Brief, an Joachim Raff aus. — »Nur glaube nicht, daß ich allein die Schuld trage, daß ich zu fügsam, daß ich zu feige bin, abschlägige Antworten zu geben. Wie viele Grobheiten habe ich nicht in diesem Winter mündlich und schriftlich an all' das ausbeutungslustige Gesindel gegeben, das in unserer Zunft am frechsten wimmelt.« Am 1. Mai beklagt er sich wieder bei Richard Pohl: »ich bin hundemüde vom durchrasten Winter-cauchemar.« In solchem Zustand war er sicherlich nicht sehr erbaut, als wiederum ein ungeduldiger junger Mann, ein Ungar, unter seine Schüler treten wollte, und wird Bertha etwas spröde geantwortet haben. Dieser schrieb ihm aber am 27. März wiederholt (diese Briefe, die Briefe von Bertha an Bülow überhaupt, kennen wir leider nicht) und darauf antwortet Bülow im hier mitgeteilten ersten Brief, vom 2. April 1863. In Gedanken rechnet Bülow





0006

Wenn Sie mir durchaus kommen wollen, so versteht es sich, daß ich Sie nicht „zurückstossen" werde – auch hoffe ich Sie mit einem jungen strebsamen Künstler bekannt machen zu können, die ich gern meine Schüler nenne, so daß Sie sich nicht allzu „isolirt fühlen" sollen.

Ich denke, Sie werden mein Zaudern nicht missverstehen; ich hielt es für Pflicht, Sie nicht hierher zu „locken", da es möglich wäre, daß Sie nachträglich bereuen könnten Leipzig verlassen zu haben.

Mit freundlichem Gruße

Ihr ergebenster

Berlin, 2 April 8[illegible]

[illegible] Bülow

vielleicht auch S. Bertha zum »ausbeutungslustigen Gesindel«, aber diesmal sendet er einen, wenn auch keineswegs einladenden so doch schon ermutigender klingenden Brief:

1 *Sehr geehrter Herr von Bertha,*
erst heute komme ich dazu auf Ihre Zeilen vom 27. zu antworten. Ich bin ein so pedantischer Deutscher in meiner Aufrichtigkeit, daß ich mich vielleicht zu schroff in meinem neulichen Schreiben geäußert habe. Also lassen Sie mich Ihnen meine Antwort variirt wiederholen.

Ihr Besuch wird mir in Berlin ganz willkommen sein, und mit Vergnügen werde ich Ihnen so viel Zeit widmen, Ihre musikalischen Studien zu beaufsichtigen, als ich kann. Das ist aber eben sehr wenig, Ihnen vielleicht zu wenig. Unter diesen Umständen konnte ich Sie nicht ermuthigen, hierher zu kommen, da Sie vor Allem auf mich rechnen und ich Ihnen, wie meine Verhältnisse sind, nur sehr geringfügige äußere und innere künstlerische Anregung zu bieten vermag. Sie stellen sich mein Leben in Berlin ganz anders vor, als es ist : das thun sehr viele meiner Bekannten, die mich nicht besucht. Es war also nöthig, Ihnen nicht zu verschweigen, dass ich mich nicht fähig fühle, Ihr Zutrauen zu mir hinreichend zu rechtfertigen. Die Plagen meiner Musiklehrerpflichten sind nicht meine einzigen(1) *: somit ist es natürlich, daß ich selten über gute Laune disponiere; und auf gute Laune seitens meiner reflectiren doch Diejenigen, die meinen Umgang suchen.*

Wenn Sie nun durchaus kommen wollen, so versteht es sich, daß ich Sie nicht »zurückstoßen« werde — auch hoffe ich Sie mit einigen jungen strebsamen Künstlern bekannt machen zu können, die ich gern meine Schüler nenne, so daß Sie sich nicht allzu isolirt fühlen sollen.

Ich denke, Sie werden mein Zaudern nicht mißverstehen; ich hielt es für Pflicht, Sie nicht hierher zu »locken«, da es möglich wäre, daß Sie nachträglich bereuen könnten, Leipzig verlassen zu haben.

Mit freundlichem Gruße

Ihr ergebenster

Berlin, 2. April, 1863.

Hans v Bülow

(1) Etwas später, am 22. Okt. 1863, berichtet Bülow Louis Köhler eingehend über das Programm einer Woche: »Freitag 23. Chorproben. Sonnabend 24. Unterstützung eines Concerts in Frankfurt a. O. Sonntag 25. Orchesterprobe. Montag 26. Unterricht 7 Stunden, und Abreise nach Braunschweig, wo Dienstag 27. Concert. Mittwoch 28. (Nach Nachtfahrt) Orchesterprobe. Donnerstag 29. Unterricht 8 Stunden. Freitag 30. Generalprobe. Sonnabend 31. Erstes Orchesterconcert... Am 4. November erste Claviersoirée in Leipzig, am 6. in Dresden, am 8. ditto in Berlin mit verschiedenen Programmern, dann etwas Muße, unterbrochen durch eine Soirée in Hamburg und Vorbereitungen zum zweiten Orchesterconcert«. — Nach alldem dürfen wir uns nicht wundern, wenn er wegen Überanstrengung klagt.

S. Bertha ergreift die Gelegenheit, daß er nicht ausdrücklich zurückgewiesen wird und eilt nach Berlin. Bülow übernimmt doch seinen Unterricht, — wie wir es aus den folgenden Briefen erfahren:

2 *Sehr geehrter Herr von Bertha,*
als sie neulich zu mir schickten, war ich leider nicht im Stande, eine Zeit zu bestimmen, um welche ich das Vergnügen würde haben können, Sie bei mir zu sehen, da ich auch in dieser Woche mehrere Conferenzen habe, deren Bestimmung nicht von mir allein abhängt.

Jetzt hat es sich so eingerichtet, daß ich nächsten Mittwoch (also übermorgen) wenigstens zwischen 9 bis 11 frei bin. Wenn es Ihnen convenirt zu kommen, so werde ich Sie also erwarten.

Mit dem lebhaftesten Bedauern, daß Sie in Berlin so mannichfache Unfälle(2) *haben erleben müssen*

hochachtungsvoll

Ihr ergebenster

Berlin, Montag Abend
29 Juni 1863.

H v Bülow

(2) Über diese »mannichfache Unfälle« haben wir leider keine Angaben, da wir Berthas Briefe an Bülow nicht kennen.

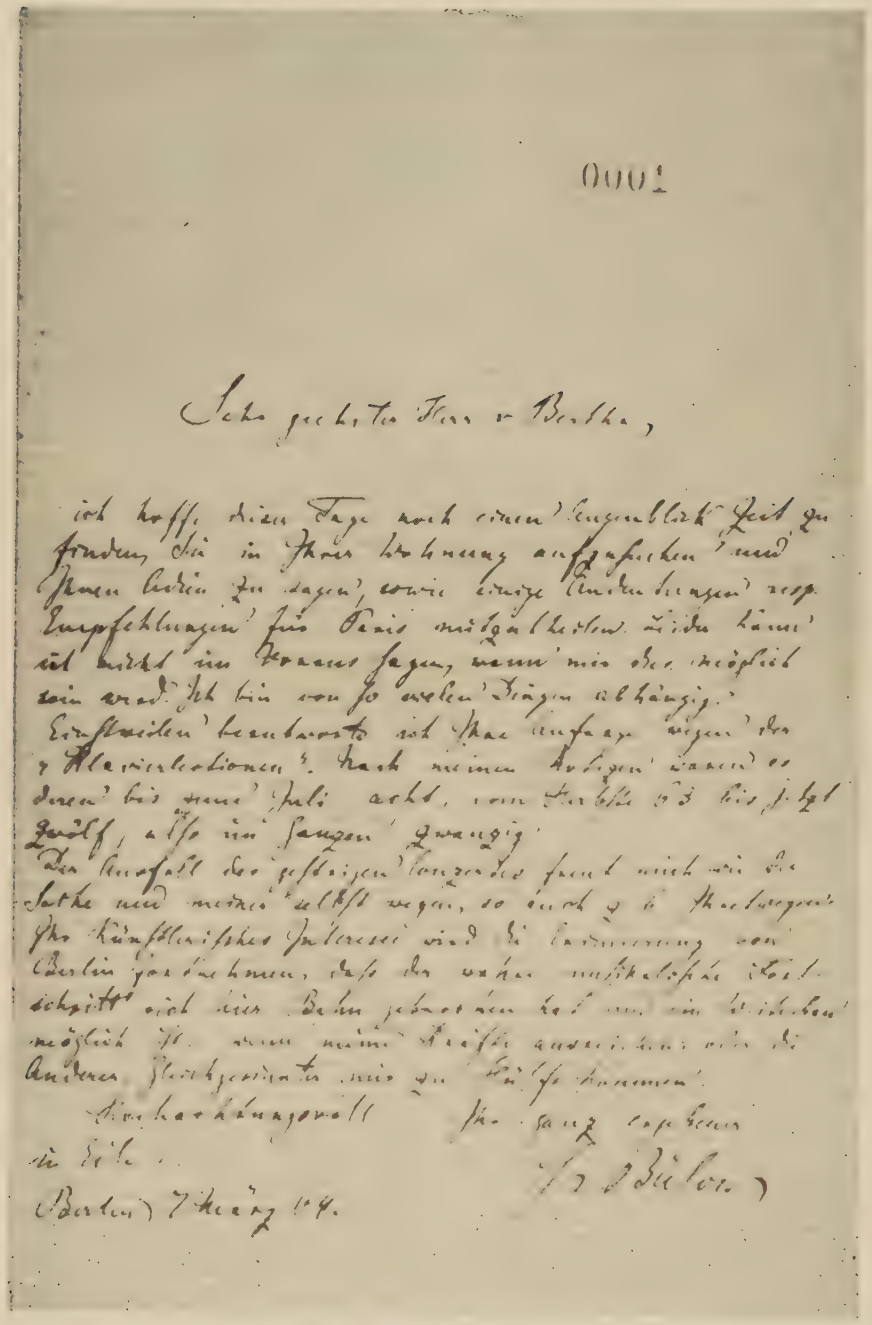
3 *Sehr geehrter Herr von Bertha,*
Herr Bendel(3) *hat wiederum nach dem Lisztschen Arrangement der Tannhäuserouvertüre geschickt — darf ich Sie freundlichst ersuchen, mir dasselbe im Laufe des heutigen Tages zustellen zu lassen, wenn es ihnen keine Mühe macht? Ich war deßhalb heute bei Ihnen, traf aber Niemanden der mir die Visitenkarte abgenommen hätte.*

Nach eben erhaltenen Nachrichten werde ich wahrscheinlich vor dem Monat September, d. h. vor Mitte September nicht nach Berlin zurückkehren(4). *Auch hiervon wollte ich Sie in Kenntniss setzen für den Fall, daß Sie etwa meinetwegen Ihren Aufenthalt in Berlin zu verlängern beabsichtigen.*

Ich zeichne hochachtungsvoll ergebenst

Berlin, 3 Juli 1863.
H v Bülow

(3) Franz Bendel, 1832—1874, Liszts Schüler in Weimar, eine Zeitlang Professor an demselben Konservatorium, wo auch Bülow unterrichtet. Ausgezeichneter Pianist, Komponist von kleineren Salonstücken, Liedern, usw. Bülow wird wohl Bendels Notenexemplar Bertha geliehen haben; dem Drängen des Eigentümers zu Folge, versuchte er auch persönlich, es zurückzubekommen.
(4) In seinem, am 1. Juli an Joachim Raff geschriebenen Brief erwähnt Bülow, daß er nächste Woche mit seiner Familie auf vier Wochen nach



0001

Sehr geehrter Herr v. Bertha,

ich hoffe dieser Tage noch einen Augenblick Zeit zu finden, Sie in Ihrer Wohnung aufzusuchen und Ihnen Adieu zu sagen, sowie einige Andeutungen resp. Empfehlungen für Paris mitzutheilen. Leider kann ich nicht im Voraus sagen, wann mir dies möglich sein wird. Ich bin von so vielen Dingen abhängig.
Einstweilen beantworte ich Ihre Anfrage wegen der „Klavierlectionen". Nach meinen Notizen waren es deren bis zum Juli acht, vom Herbste 63 bis jetzt zwölf, also im Ganzen zwanzig.
Der Ausfall des gestrigen Conzertes freut mich wie die Sache und meiner selbst wegen, so auch z. B. Ihretwegen. Ihr künstlerisches Interesse wird die Erinnerung von Berlin fortnehmen, dass der wahre musikalische Fortschritt sich hier Bahn gebrochen hat und ein Weiterbau möglich ist, wenn meine Kräfte ausreichen oder die Anderer Gleichgesinnter mir zu Hülfe kommen.

Hochachtungsvoll Ihr ganz ergebener

in Eile.

H. v. Bülow

Berlin, 7 März 64.

dem Norden — wie wir es aus seinen späteren Briefen erfahren — nach Klampenborg bei Kopenhagen in Dänemark — verreisen wolle. Sein Brief vom 23. August (an Felix Draeseke) ist wieder aus Berlin, oder wie er sich ausdrückt, aus »Casernopolis« datiert.

[4] *Sehr geehrter Herr v. Bertha,*
ich hoffe dieser Tage noch einen Augenblick Zeit zu finden, Sie in Ihrer Wohnung aufzusuchen und Ihnen Adieu zu sagen, Andeutungen resp. Empfehlungen für Paris mitzutheilen. Leider kann ich nicht im Voraus sagen, wann mir dies möglich sein wird. Ich bin von so vielen Dingen abhängig.

Einstweilen beantworte ich Ihre Anfrage wegen der »Klavierlectionen«. Nach meinen Notizen waren es deren bis zum Juli acht, vom Herbst 63 bis jetzt zwölf, also im Ganzen zwanzig.

Der Ausfall des gestrigen Conzertes(5) *freut mich wie der Sache und meiner selbst wegen, so auch z. b. Ihretwegen. Ihr künstlerisches Interesse wird die Erinnerung von Berlin fortnehmen, daß der wahre musikalische Fortschritt sich hier Bahn gebrochen hat und ein Weiterbau möglich ist, — wenn meine Kräfte ausreichen, oder die Anderen, Gleichgesinnten mir zu Hülfe kommen.*

Hochachtungsvoll
in Eile :

Ihr ganz ergebener

Berlin, 7 März 64.

H v Bülow

(5) Das Programm des Konzertes kennen wir leider nicht — wahrscheinlich aber handelt es sich um eine Veranstaltung der einige Monate früher gegründeten Gesellschaft für Musikfreunde. Der Inhalt dieses Briefes und die Kenntnis anderer Konzertprogramme veranlaßt zu der Annahme, daß Bülow auch diesmal Werke Liszts und seiner Jünger, etwas von Wagner, Werke klassischer deutscher Meister (Gluck, Mozart, hauptsächlich Beethoven), oder etwa Kompositionen von Schubert oder Berlioz dirigierte oder am Klavier vortrug.

Hiermit brechen die Beziehungen der beiden wahrscheinlich ab: S. Bertha übersiedelte nach der französischen Hauptstadt — die Nummer der »Zenészeti Lapok« vom 21. Juli enthält bereits seine erste Reportage aus Paris.

Und 23 Jahre später, in der ungarischen Zeitschrift »Zenelap« verleugnet Bertha nicht nur gänzlich die Ideale seines ehemaligen Meisters, er schreibt sogar:

»Wir alle, die wir uns einstens so begeistert der Sache der neudeutschen Schule der Musik annahmen, sind in großem Maße für die Sünde der Verdeutschung verantwortlich. Diesbezüglich können wir uns nur umso rücksichtsloser ausdrücken, da wir gestehen müssen: 'quorum pars magna fui'. . .«

Das Meisterbuch der Pester Instrumentenmacher-Innung

von

Gy. Gábry

Unsere Forscher haben sich mit der Geschichte des ungarischen Instrumentengewerbes wenig befaßt; die Erschließung der in Archiven und Museen verborgenen Denkmäler, der zusammenfassende Nachweis von der Entwicklung dieses Gewerbes zählen zu den unverrichteten Aufgaben unserer geschichtlichen Forschungen. Bekanntlich wirkten aber im vorigen Jahrhundert nur in Pest-Ofen (Pest-Buda) etwa ein halbes hundert Instrumentenmacher (Meister), unter ihnen so vorzügliche — international anerkannte — Talente wie S. Nemessányi, L. Beregszászy oder gar J. W. Schunda, um nur die bekanntesten Namen zu erwähnen.

Von einigen bescheidenen Versuchen abgesehen befaßte sich mit der Untersuchung dieses bedeutsamen Randgebietes der ungarischen Musik- und Industriegeschichte am intensivesten K. Isoz. Seine wenigen, trotz allen Schwierigkeiten des Bahnbrechens erarbeiteten Werke[1] können der weiteren, umfassenden Forschung als Grundlage dienen.

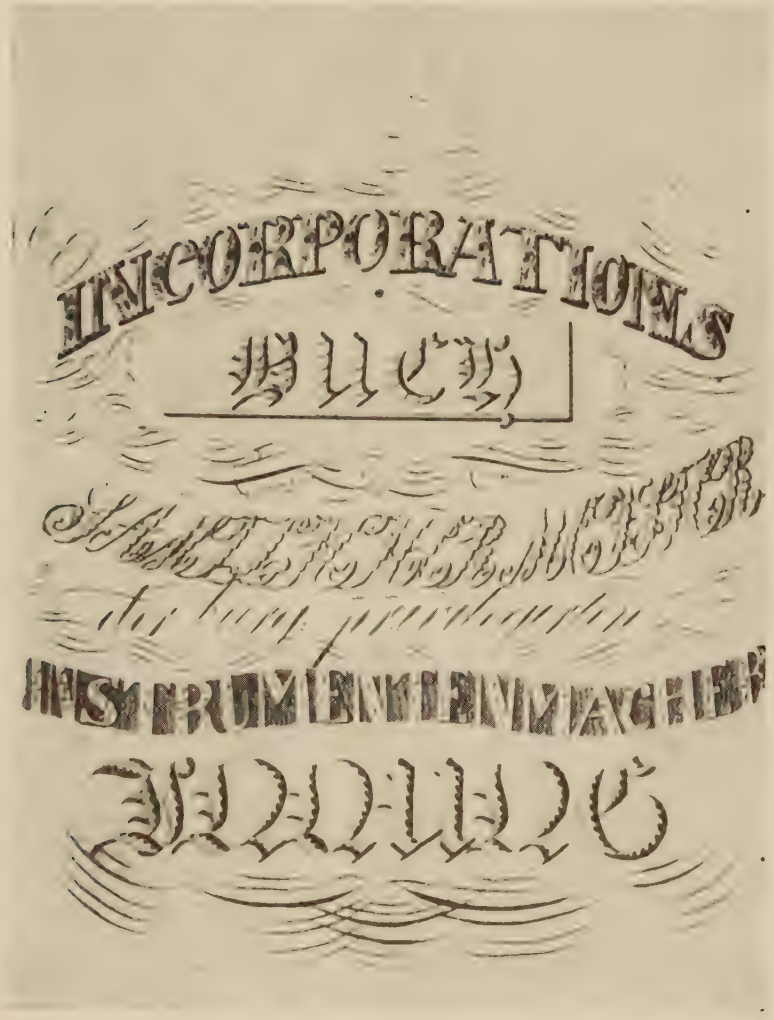
Das Interesse von Isoz galt hauptsächlich dem musikalischen Leben der Hauptstadt. In diesem Belange leistete er auch bezüglich der Pester Instrumentenmacher-Innung eine beachtenswerte Arbeit. Aus seinen Schriften geht aber nicht hervor, daß er das vorhandene Meisterbuch der Innung überhaupt untersucht oder gekannt hätte, — obwohl eine einschlägige Arbeit ohne die Kenntnis der darin enthaltenen Angaben undurchführbar ist. Darum ist es eine vordringliche und unerläßliche Aufgabe, als ersten Schritt zu einer umfassenden Forschungsarbeit[2] dieses bisher unveröffentlichtes Material herauszugeben.

Das vorzüglich erhaltene, mit verziertem Einband, in Folioformat handgeschriebene Buch befand sich seit 1904 im Museum der Hauptstadt Budapest (Stadtwäldchen) und wird zur Zeit im Budapester Histo-

[1] *Buda és Pest zenei művelődése* [Die musikalische Kultur von Ofen und Pest] Budapest 1926, Bd. I; *A pesti hangszerkészítő céh megalakulása* [Die Gründung der Pester Instrumentenmacher-Innung] »Zenei Szemle« Jhg. XI (1926—1927), S. 114; *Hangszerkészítés Pest-Budán a 19. sz. közepéig* [Instrumentenerzeugung in Pest-Ofen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts] »*A magyar muzsika könyve*« Budapest 1936, S. 263—268.

[2] »Die Geschichte des Instrumentenmacher-Gewerbes im Ungarn.«

rischen Museum (Altofen, Klemzeller Straße) verwahrt.[3] Den Rand der in rotes Leder gebundenen Vor- und Rückseite, sowie den Rücken zieren Trauben- und Blumenmuster in Gold, das Schmutztitelblatt trägt die ebenfalls vergoldete Aufschrift: — »MEISTER-BUCH / 1836.« —



Der Band besteht aus 179 Blättern, davon 63 mit deutscher Handschrift mit folgendem Inhalt:

[3] Die Angaben des Erwerbes: — »1090/1904. Das Meisterbuch der Pester Instrumentenmacher-Innung, begonnen 1836 (Lederband), Preis 30. Angekauft von Sigmund Réti.«

1 Innentitel in Schönschrift
1 fortlaufend geschriebenes Protokoll
1 Name eines Schriftführers[4] in Schönschrift
28 Meisternamen in Schönschrift
1 Name eines Schriftführers in Schönschrift
1 Meistername in Schönschrift
1 mit Bleistift geschriebener Meistername
14 Meisternamen in Schönschrift
15 mit Bleistift geschriebene Meisternamen[5]

Das Meisterbuch wurde höchstwahrscheinlich seit 1836, dem Jahr der Privilegerteilung, geführt; bis zur Ende des Jahres wurden Angaben von 22 Meistern eingetragen (Blatt 4—25). Von diesen nahm am frühesten August Bleszner (Blatt 6) den 19. V. 1806, am spätesten Christian Jull (Blatt 25) den 2. X. 1836 die Arbeit auf. Seit 1837 wurden die Eintragungen nach der Folge des Eintrittes in die Innung geführt; in der Zwischenzeit vorgefallene Veränderungen wurden ebenfalls vermerkt, so z. B. die Angaben über Sterbfälle, Wechsel des Aufenthaltsortes (Auswanderungen, Übersiedlung) und gegebenenfalls andere Belange (verwandtschaftliche Beziehungen, Gebührenzahlung usw.).[6]

Vom Jahre 1836 bis zum Ausgleich finden sich im Meisterbuch Angaben über insgesamt 59 Meister (und zwei »Kommissäre«). Die zeitliche Verteilung dieser Eintragungen ist aus der folgenden Tabelle ersichtlich:

1836	22	Eintritte	1852	1	Eintritt
1837	1	Eintritt	1853	1	,,
1838	2	Eintritte	1854	2	Eintritte
1839	1	Eintritt	1855	1	Eintritt
1840	1	,,	1856	4	Eintritte
—	—	—	—	—	—
1842	1	Eintritt	1860	1	Eintritt
—	—	—	—	—	—
1846	2	Eintritte	1862	4	Eintritte
1847	2	,,	1863	1	Eintritt
1848	4	,,	1864	1	,,
—	—	—	1865	1	,,
1850	2	Eintritte	1866	2	Eintritte
1851	1	Eintritt	1867	1	Eintritt

[4] Auf S. 3 u. 32 des Meisterbuches ist jeweils der Name eines »Innungscomissärs« eingetragen.

[5] Darauf folgen 116 leere Blätter

[6] Die nachträglichen Einträgungen zeigen 3 Schrifttypen: *a)* unter »gestorben den. . .« in Schönschrift und Kreuz-Grabhügel-Weide, aus den Jahren 1836—1845; *b)* unten, mit »dicker« Tinte das Datum des Ablebens, 1856—1865; *c)* unten, mit »dünner« Tinte, die Daten des Ablebens oder sonstige Angaben, 1845—1870. — Außerdem wurden schon von 1856 an die Eintragungen regelmäßig mit Bleistift vorgenommen.

Die Anzahl der Eintritte ist ziemlich gleichmäßig verteilt; im ganzen zeigen sich etwa in 5 Fällen größere Einschnitte (mit zwei-, bzw. vierjährigen Ausfällen); bemerkenswert ist der Aufschwung um 1848, danach die darauf folgende Depression und die nach den 50er Jahren eingetretene Erstarkung; von 1857 an spiegelt sich die aufgekommene Krise auch in den Daten des Meisterbuches wider (von diesem Zeitpunkt an findet man übrigens nur Bleistiftnotizen). Dies bezeugen auch die Angaben über die Abgänge; von den eingetragenen 9 Fällen — sämtliche mit derselben Schrift — sind zwei mit Daten versehen, die auf 1857 verweisen; folglich dürfte es sich um Vorkommnisse nach 1857 handeln.

Ein überaus charakteristisches Bild vermittelt die fortschreitende Arbeitsteilung nach Gewerbezweigen, wenn wir nämlich Wandlung der Instrumenttypen verfolgen: wir können einen ausgeprägten Spezialisierungsprozeß beobachten, besonders bezüglich der Instrumente der bürgerlichen Musik und bei der Erzeugung von Klavier und Geige (uzw. auf Kosten der früher erzeugten Orgeln und Zupfinstrumente).

Nach diesen allgemeinen Darlegungen zwecks leichterer Orientierung folgt die Veröffentlichung der Materialien des Meisterbuches und anschließend die der schon erwähnten Kundmachungen[7], sowie der Angaben Illyefalvis[8] und des Archives.[9]

Quellenverzeichnis

Ab	Adreßbuch	I	Illyefalvi, Die Vollbürger von Pest und Ofen (Als Manuskript gedruckt)
Anb	Adressenbuch		
AK	Adreßkalender		
AnK	Adressenkalender	Mb	Meisterbuch
GP	Gewerbe-Patent (Gewerbebrief)	NdM	Nachweis des Magistrats
		PLK	Pester-Lloyd-Kalender
HGK	Handels- und Gewerbs-Kalender	W	Wegweiser

ABKÜRZUNGEN

b.	bei	Gew. oder G.	Gewölbe
d.	der/dem??	Gold.	Goldene
eig. H.	eigenes Haus	Gr.	Große, oder Graf
Erzh. Steph.	Erzherzog Stephan	Hr.	Herr
ev.	evangelisch	Inn. St.	Innere Stadt
g.	Gasse	J. St.	Joseph-Stadt
geb.	Gebäude, oder geboren	Kl.	Kleine
gest.	gestorben	Komm.	Kommissär

[7] Vgl. das Quellenverzeichnis!

[8] *Pest és Buda polgárjogot nyert lakosai* [Die Vollbürger von Pest u. Ofen].

[9] Nachweis des Magistrats aus d. J. 1833 (mitgeteilt von Isoz, »Zenei Szemle« Jhg. XI (1926—1927), S. 114) und die aus den Jahren 1860—1867 datierenden Gewerbebriefe (aus den Materialien des Meisterbuches).

Mb. S. 56.

L. St.	Leopold-Stadt	u.	und
M. R.	Magistrats-Rath	U. D.	Untere Donauzeile
No. oder Nro.	Numero	Unt.	Untere
O. D.	Obere Donauzeile	Unverh.	Unverheiratet
pl.	Platz	Verh.	Verheiratet
ref.	reformiert	Viol. u. Guit.	Violine und Guitarre
r. k.	römisch-katholisch	W.	Wohnung
str.	Straße	W. St.	Wasser-Stadt
Th. St. oder T. St.	Theresia-Stadt, oder Teresia-Stadt	z.	Zeile

Mb S. 1. INCORPORATIONS | BUCH | SÄMTLICHER MEISTER | der bürg. privilegirten | INSTRUMENTENMACHER | INNUNG

Mb S. 2. NOMINA | der | Pesther bürg. priv. Musikalischen Instrumenten- | macher-Meister | Am Tage der Kundmachung des allergnädigst verliehenen | Zunftprivilegiums das ist am 17. April 1836. sind nach der Reihe, | in welcher die jetz [sic !] bestehenden Meister vom löb. Magistra- | te aufgenommen wurden, dieselben in dieses Protokoll | eingetragen worden: | Name Fach Tag der Aufnahme

Mb S. 3. ERSTER | INNUNGS COMISSAIR | Hr: Magistrats Rath | JOS. v. VOIDISEK | 1836.

W 1839—46: Jos. von Wojdischek [45: Wojdisek] Innungscommissär M. R.

Mb S. 4. PETER | TEUFELSDORFER | Ober Vorsteher | wurde den 6t: Junÿ | 1808. | zum | STREICH-INSTRUMENTENMACHER | | magistratualiter angenommen. [Darunter mit Schreibart 1.:] gestorben den 3ten August 1845. [mit Kreuz—Grabhügel—Weide.]

I: Petrus Teufelstorfer, fidium confector, geb. Wien, r. k. Unverh. 30. VII. 1808. 12 Gulden

Ab 1822: Peter Teufelsdorfer, Viol. u. Guit. In d. Leopoldg. 79.

NdM 1833: Peter Teufelsdorfer, Geigenmacher, Bürger, Gewölbe in der Servitenplatz

W 1839—51: Joh. [sic !] Teufelsdorfer, Obervorsteher, Viol. u. Guit. [40:] Gew. Servietenpl. 619. [42:] G. Servittenpl. 654. W. Neueg. 1183. [ab 45:] Peter Teufelsdorfer [ab 46:] Witwe .

Mb S. 5. WILHELM | SCHWAB | FORTEPIANOMACHER. | Unter Vorsteher. | den 16ten Oktober | 1814. [Unten, mit Schreibart: 2.] gestorben den 21. März 856.

Ab 1815—27: Wilhelm Schwab [15: Svab] Fortepiano, Stadt No. 130. [22:] In d. Parisergasse [27:] Inn. St. Herrng. 433.

NdM 1833: Mathias [sic!] Schwab, Fortepianomacher, Wohnung in der Neumarktplatz.

W 1827—51: Wilhelm Schwab [39—40: Schvab] Fortepiano [40—47:] 3 Kroneng. b. Neugeb. [46: 305.] [49—51:] Spatzeng. [Nach HGK 1848: Schmetterlingg. 261.]

Mb S. 6. AUGUST | Bleszner | HOLZBLASINSTRUMENTENMACHER | den 19t: Maÿ | 1806. [Unten, mit Schreibart: 3.] gestorben den 1854.

Ab 1815—27: August Pleszner [22: Bleszner] Holzblas, Theresiastadt No. 720. [22:] In d. Schiffmannsg. 824. [27:] Th. St. Altg. 1081.

I: Augustin Pleszner, instrumentorum musicalium confector, geb. Stuttgard in Vürtenbergico, Luth. Verh. 13. III. 1826. 12 Gulden.

W 1827—52: August Bleszner [27: Blesner] Holzblas, Theresiastadt No. 1091. [Nach NdM 1833: August Blesner, Holzblas-instrumentenmacher, Bürger, Wohnung in der Altgasse] [40—47:] Altg. eig. H. [ab. 47:] Altg. 1201.

Mb S. 7. JOSEPH | HABERSBERGER | FORTEPIANOMACHER | den 12ten Maÿ | 1812 [Darunter mit Schreibart 1:] gestorben den . . . [ohne Datum, mit Kreuz-Grabhügel-Weide.]

Ab 1815—27: Joseph Habersberger [15: Hatelsberger; 27: Habensperger] Fortepiano, Theresiastadt No. 388. [22:] In d. 3 Trommelg. 400. [27:] Inn. St. Grünbaumg. 376.

I: Josephus Habersperger, organarius magister, geb. Pestinum, r. k. Verh. 12. IV. 1823. 12 Gulden.

W 1827—42: Joseph Habelsberger [27: Habersberger] Fortepiano, Stadt No. 376. [Nach NdM 1833: Johann — sic ! — Habersperger, Orgel und Klaviermacher, Wohnung in der Grünbaumgasse] [ab 40:] Hutg. Festetits H.

Mb S. 8. CARL | DRÜNER | FORTEPIANOMACHER | 1813 [Darunter mit Schreibart 1:] gestorben den 3ten Februar 1839. [mit Kreuz—Grabhügel—Weide.]

I: Carolus Drüner, clavicordiorum confector, geb. Rischenau in Vestphalia, ref. Unverh. 27. X. 1819. 12 Gulden.

Ab 1822: Carl Drüner, Fortepiano, In d. Hatvanerg. 540.

W 1827—39: Carl Drüner, Fortepiano, Stadt No. 13.

NdM 1833: Carl Drüner, Fortepianomacher, Bürger, Wohnung in der Jägerhorn.

Mb S. 9. ANTON | SCHALY | HOLZBLAS | INSTRUMENTENMACHER. [Unten, mit Schreibart 3.:] gestorben . . . [ohne Datum.]

Ab 1822—27: Anton Scheily [27: Scheylli] Holzblas, In d. 3 Pellerg. 662. [27:] Th. St. 3 Pöllerg. 860.

W 1827—46: Anton Schaily [27: Scheyly] Theresiastadt No. 860. [Nach NdM 1833: Anton Scheilly, Holzblas-instrumentenmacher, Wohnung in der Theresiastadt, in der 3 Pellergasse] [42:] Windg. [46:] Landstr.

Mb S. 10. CHRISTOPH | SCHALY | MESSINGBLAS | Instrumentenmacher. [Darunter mit Schreibart 1:] gestorben den 1ten August 836. [mit Kreuz—Grabhügel—Weide; unten, mit Schreibart 3:] gestorben.

I: Christophorus Scheily, instrumentorum musicalium confector, geb. Pestinum, r. k. Unverh. 15. I. 1820. 12 Gulden.

Ab 1822—27: Christoph Scheily [27: Scheylli] Waldhorn u. Trompeten, In d. 3 Pellerg. 662. [27:] Th. St. 3 Pöllerg. 860.

W 1827—40: Christof Scheyly [39—40: Scheily] Messingblas, Stadt No. 616. [40:] 3 Kroneng. 269. [Nach NdM 1833: Christoph Scheilly, Holzblas-instrumentenmacher, Bürger, Wohnung in der Theresiastadt, in der 3 Pellergasse.]

Mb S. 11. JOHANN | Schweizer | Streich Instrumenten- | MACHER | | den 2ten Junÿ | 1823. [Darunter mit Bleistift:] gestorben den . . . [ohne Datum.]

NdM 1833: Johann Schweitzer, Geigenmacher, Gewölbe in der Leopoldgasse.

I: Johann Schveitzer, Geigenmacher-Meister, geb. Graz, r. k. Verh. 11. V. 1835. 12 Gulden.

W 1839—52: Johann Schweiczer [42—52: Schweitzer] Viol. u. Guit. Kl. Leopoldg. Czitaisch. H. [42:] Leopoldg. 143. [47:] Leopoldg. 138. [Nach HGK 1848: Hutg. 138.]

Mb S. 12. FRANZ | HACKHOFFER | STREICHINSTRUMEN-TEN- | MACHER | den 14ten Jäner | 1825. [Darunter mit Schreibart 1:] gestorben den 28ten April 1838. [mit Kreuz -Grabhügel—Weide.]

NdM 1833: Franz Hackhoffer, Geigenmacher, Gewölbe in der Schack-Haus.

I: Franz Hackhofer, Geigenmacher-Meister, geb. Wien, r. k. Verh. 1. VI. 1836. 12 Gulden.

W 1839—46: Hackhofer Witwe, Violin [40:] Gewölb Unt. Donauzeile, Adlersberg. H. [42:] 3 Trommelg. [45:] Unt. Donauz. 11. [46:] Unt. Donauz. 14.

Mb S. 13. Franz | ZOBEL | Forte Pianomacher | den 29ten Oktober | | 1825. [Darunter mit Schreibart 1:] gestorben den 25ten April 1844. [mit Kreuz—Grabhügel—Weide.]

Ab 1827: Franz Czobel, Th. St. Königsg. 536.

W 1827—45: Franz Zobel, Fortepiano [ab 40: Fortepiano u. Glasharmonika !] Theresiastadt No. 536. [ab 40:] Königsg. 574.

Mb S. 14. Ignatz | SCHLICK | Forte Piano- | MACHER [Darunter mit Schreibart 1:] gestorben den 18ten Jäner 1844. [mit Kreuz—Grabhügel—Weide.]

Ab 1827 : Joh. [sic !] Schlick, Inn. St. an der Donau 110.

W 1827—46: Joh. [sic !] Schlick, Fortepiano, [ab 39:] Fortep. u. Orgel, Stadt No. 116. [40:] Hochstr. Appiano. H. [45:] Waiznerstr. [Nach NdM 1833: Schlick, Fortepiano u. Orgelmacher, Wohnung in der Herrengasse]

Mb S. 15. FRANZ | NAGY | Streich Instrumentenmacher | den 21 Junÿ | 1830. [Unten, mit Schreibart 2:] gestorben den 13. Sept: 856.

NdM 1833: Franz Nagy, Geigenmacher, Gewölbe an der Donau

I: Franz Nagy, Geigenmacher-Meister, geb. Pest, r. k. Verh. 24. XI. 1839. 12 Gulden.

W 1839—52: Franz Nagy, Viol. u. Guit. [40:] Gewölb Hatvanerg. 596. [ab 42:] Hatvanerg. 588.

Mb S. 16. JOHANN | PACHL | FORTEPIANOMACHER | den 8ten Junÿ | 1830. [Unten, mit Schreibart 3:] gestorben 870.

Ab 1827: Joh. Bachl [sic !] Leopold St. an der Donau Nro. 2.

W 1827: Joseph [sic !] Pachl, Fortepiano, Leopoldstadt No. 2.

NdM 1833 : Pachl Fortepianomacher, Wohnung in der Neumayer-Haus.

I: Johann Pachl, Fortepianomacher, geb. Pest, r. k. Verh. 13. IV. 1840. 6 Gulden.

W 1840—52: Joh. Pachl, Fortepiano u. Orgel, Rathhauspl. 59. [45:] Theatergeb. [ab 47: Obervorsteher] Theatergeb. 1.

PLK 1859—68: Joh. Pachl, Klavier, L. St. Theatergeb. [61:] Herreng. 6. [67:] L. St. O. D. 1.

AnK 1868—74: J. Pachl, Klavier, L. St. O. D. 1. [ab 73:] J. Pachl, Nachfolger, Klavier, J. St. Rathhausg. 1.

MbS. 17. BERNARD | BREDEL | Forte Pianomacher | den 21ten Julÿ | 1830.

NdM 1833: Bredl? [sic !] Klaviermacher, Wohnung? [sic !]

W 1839—52: Bernh. Bredl, Fortepiano, Spererg. Kendelenyi. H. [42:] Müllerg. [45:] Müllerg. Kerrer. H. [47:] Hutg. 144. [52:] Landstr. 556.

PLK 1859—68: Bernh. Bredl. Klavier, J. St. Hutg. 17. [62:] J. St. Grünbaumg. 11. [67:] jetzt Stimmer.

AnK 1868—72: Bernh. Bredl, Klavier, jetzt Stimmer, J. St. Grünbaumg. 11.

MbS. 18. LUDWIG | SAILER | Forte Pianomacher | den 23ten Oktober | 1830. [Unten, mit Schreibart 3:] gestorben den 23t August 1847.

NdM 1833: Seyfer [sic !] Ludwig, Klaviermacher, Wohnung in der Elstergasse, im Seiler-Haus.

I: LudvikSeiler, Klaviermacher, geb. Waldenburg ins [sic!] Preissen, Luth. Verh. 13. IV. 1840. 12 Gulden.

HGK 1848: Ludwig Seiler, Klavier, Windg. 146.

W 1849—52: Sailer [sic !] Erben, Fortepiano, Windg. 145. [51:] Windg. 146.

MbS. 19. WENDELIN | PETER | Forte Pianomacher | den 2ten Februar | 1831.

NDM 1833: Wendelin Peter, Klaviermacher, Wohnung? [sic !]

I: Wendelin Peter, Musikinstrumenten-Macher-Meister, geb. Hodschak [Hódság] im Komitat Bács, r. k. Verh. 17. V. 1834. 12 Gulden.

W 1839—52: Peter Wendelin, Fortepiano, Waiznergasse bei 3 Grazien [49:] Waiznerstr. 432.

PLK 1859—68: W. Peter, Klavier [außer der Innung !] L. St. O. D. 10. [63:] Palating. 7. [64:] Palating. 9. [67:] J. St. Herreng. 8.

AnK 1868—74: W. Peter, Klavier [außer der Innung !] J. St. Herreng. 8.

MbS. 20. JOHANN | LEHNER | FORTEPIANOMACHER | den 28ten August | 1833.

W 1839—52: Joh. Lehner, Fortepiano, Götterg. [42:] Waiznerstr. [47:] Waiznerstr. 1394.

PLK 1859—61: Johann Lechner [sic !] Klavier, L. St. Leopoldg. 4.

AK 1867: Karl [sic !] Lehner, Klavier, jetzt Stimmer.

MbS. 21. HEINRICH | BEUTHNER | Messing-Blas | Instrumenten-Macher | den 17ten Jäner | 1835. [Unten, mit Schreibart: 3.] gestorben . . . [ohne Datum.]

MbS. 22. FRIEDRICH | WOLF | FORTEPIANOMACHER | den 19ten Junÿ | 1835. [Unten, mit Schreibart 3:] Ausgewandert . . . [ohne Datum.]

W 1939: Friedr. Wolf, Fortepiano.

MbS. 23. GEORG | ZOFALL | Streich-Instrumentenma- | cher. | | den 11ten November | 1835. [Darunter mit Schreibart 1:] gestorben den 8ten April 1840. [mit Kreuz—Grabhügel—Weide.]

I: Georg Zofall, Geigenmacher-Meister, geb. Hosternitz [in Mähren] r. k. Unverh. 15. IV. 1836. 12 Gulden.

W 1839—40: Georg Zofahl [sic !] Viol. u. Guit. [40:] Gew. Herrng. 616.

MbS. 24. CARL | FOCHT | FORTEPIANOMACHER | den November | 1835. [Unten, mit Schreibart 3:] Ausgewandert . . . [ohne Datum.]

W 1839—52: Carl Fogt [sic !] Fortepiano [ab 46:] Neumarktpl. beim eisern. Mann [außer der Innung !] .

MbS. 25. CHRISTIAN | JULL | Holz-blas | INSTRUMENTEN-MACHER | den 2ten Oktober | 1836. [Darunter mit Schreibart 1:] gestorben den 2ten Jäner 1845. [mit Kreuz—Grabhügel—Weide.]

NdM 1833: Christian Züll [sic !] Holzblasinstrumentenmacher, Wohnung? [sic !]

I: Christian Juul, Holzblasinstrumentenmacher, geb. Koppenhagen im Dänemark, Luth. Verh. 24. XI. 1839. 12 Gulden.

W 1839—49: Christian Juul, Blas, G. Hatvanerg. 596. [42:] Neueweltg. 630. [45:] Hatvanerg. [47:] Hatvanerg. 588. [ab 48: Witwe]

MbS. 26. JOHANN | HAUEIS | MESSINGBLAS- | Instrumentenmacher | den 5ten März | 1837. [Unten, mit Schreibart 3:] gestorben den 18t Februar 1852.

I: Johann Hanaisz [sic !] Messingblas, geb. Groszlitz, ins Mähren, r. k. Verh. 24. IX. 1839. 12 Gulden.

W 1839—52: Joh. Haueisz, Messingblas, Königsg. neben dem Blindeninstituten [45:] Augartenpl. 3 Trommelgasse [47:] 3 Trommelg. 405. [ab 47: Vorsteher; ab 52: Untervorsteher]

MbS. 27. Ferdinand | PATZELT | Streich- | Instrumentenmacher. | | den | 30ten September | 1838. [Unten, mit Bleistift:] Gestorben d. 1858.

W 1839—52: Ferd. Patzl [ab 49: Patzelt] Guitarre [ab 49: Viol. u. Guit.] Neumarktpl. Steinlein. H. [46:] 3 Rappeng. Steinleinhaus [47:] 3 Rappeng. Steinleinhaus 275. [Nach HGK 1848: Paczelt Ferd. Geigen u. Guitar. 2 Adlerg. 275.]

PLK 1859: Ferd. Patzelt, Geigen, L. St. Dreikroneng. 5.

MbS. 28. JAKOB | Kabinger | Streich- | Instrumentenmacher. | den 6ten Oktober 1838. [Unten, mit Bleistift:] Ausgewandert nach Rusland 1857.

W 1842—52: Jacob Kabinger, Streich, 3 Kroneng. [45:] G. Herrng. [47:] G. Herrng. 457. [52:] Waiznerstr.

MbS. 29. Johann | STOCK | Fortepianomacher | den 29ten Jäner | | 1839 [Unten, mit Bleistift:] Ausgewandert . . . [ohne Datum.]

W 1839—51: Joh. Stock, Fortepiano [40:] Königsg. 1375. [45:] 3 Kroneng. [47:] 3 Kroneng. Kern. H.

MbS. 30. KARL | Bleszner | Holz-Blas | Instrumentenmacher | den | | 5ten Jäner 1840. [Unten, mit Schreibart 2:] Carl Blessner gestorben den 24. Sept: 865.

W 1842—51: Carl Bleszner, Blas, Gränadirg. [45:] Kl. Nussbaumg. [47:] Kl. Nussbaumg. 483. [Nach HGK 1848: Carl Bleszner, Flötenmacher, Th. St. Kl. Nussbaumg. 483.]

PLK 1859—65: Karl Blessner, Holzblas, L. St. Waiznerstr. 7. [62:] Trommelg. 32.

MbS. 31. LUDVIG | Bárány | Orgelbauer | den | 30ten April 1842 [Unten, mit Bleistift:] Ausgewandert unbewust wohinn.

W 1845—51: Ludwig [46—49: Alois] Bárány, Orgelbauer, Waiznerstr. 1390. [47:] Kerepeserstr. 1508. [49:] Neben dem 2 Pistolen.

MbS. 32. Innungs Komissär | Herr | Magistratsrath | Constantin | | von | TERCZY [Unten, mit Schreibart 3:] 11 Jun 845.

W 1847: Constantin von Terczy, Komm. M. R.

HGK 1848: Constantin von Terczy, Komm. M. R.

MbS. 33. FRANZ | Tischinant | STREICH | Instrumentenmacher | | den 25ten März | 1846. [Unten, mit Bleistift:] Gestorben d. 24. Dec: 1860.

W 1847—52: Franz Tischinant, Vormals Hakhofers Witwe, Viol. u. Guit. Unt. Donauzeile 47.

PLK 1859—64: Franz Tischinant, Geigen, J. St. U. D. 1.

MbS. 34. [mit Bleistift:] Carl Zobel, Clavierinstrumentenmacher | | den 10t Mäy 1846.

W 1846—51: Carl Zobel [46: Zobel Erben] Fortepiano, Augartenpl. [Nach HGK 1848: Erzh. Steph. pl. 208.]

PLK 1859—68: Karl Zobell [sic!] Klavier [ab 67: Klavier, jetzt Stimmer] T. St. Kerepescherstr. 13. [62:] T. St. Trommelg. 15. [67:] T. St. Königsg. 8.

AnK 1868—72: Karl Zobell [sic!] Klavier, jetzt Stimmer, T. St. Königsg. 8.

MbS. 35. Joseph Chmel | Forte | Pianomacher | 1ten August | 1847.

W 1847—52: Jos. Chmel, Fortepiano u. Blechblas, Hutg. 302. [51:] Hutg. 312. [52:] Theatergeb.

PLK 1859—68: Jos. Chmell [64: Khmell] Klavier [ab 67: Vorsteher] L. St. Gr. Brückg. Theatergeb. [67:] L. St. Deákg. Theatergeb.

AnK 1868—74: Jos. Chmell, Klavier, Vorsteher [bis 74!] L. St. Deákgasse, Theatergeb. [71:] Ecke der Deák u. Waiznerg.

Anb 1878: J. Chmell & Sohn, Klavierhandlung, V. Gisellapl. 5.

MbS. 36. LUDWIG | Beregszászÿ | Forte | Pianomacher | 6 September | 1847.

W 1849—52: Ludw. Beregszászy, Klavier, Fischpl. Färber. H.

PLK 1859—72: Ludw. Beregszászy, Klavier, J. St. Gr. Brückg. 9. [66:] J. St. Sebeastianig. 2. [67:] J. St. Schlangeng. 7.

AnK 1873—74: Ludw. Beregszászy, Klavier, J. St. Schlangeng. 3.

Anb 1878: Ludwig Beregszászy, Klavier, IV. Schlangeng. 3.

Mb S. 37. FERDINAND | KOMORNIK | Orgelbauer | 4ten JÄNER | 1848.

W 1849—52: Ferd. Komornik, Königsg. gr. Teleky H.

PLK 1859—68: Ferdinand Komornik, Orgelbauer, T. St. Königsg. 57. [63:] Königsg. 55. [65:] T. St. Waldzeile 35. [67:] T. St. Königsg. 55.

AnK 1868—74: Ferdinand Komornyik, Orgelbauer, T. St. Königsg. 55. [73:] J. St. Eliasg. 23.

Mb S. 38. Carl | Balasovits | FORTEPIANOMACHER | 10. Jänner 1848. | früher | von 1837 in Wien. [Darunter mit Schreibart 3:] Als Bürger et Fortepiano Macher.

W 1849—52: Carl Balassovics, Klavier, Waiznerstr. Discher H. 1388. [52:] Josephpl. bei der Uhr.

PLK 1859—68: Karl Balassovits, Klavier, Vorsteher [ab 67: Obervorsteher] L. St. Dorotheag. 12. [63:] L. St. Elisabethpl. 14. [64:] J. St. Gold. Handg. 5. [65:] J. St. Herreng. 2. [67:] J. St. Grenadierg. 3.

AnK 1868—74: Karl Balassovits, Klavier, Obervorsteher [bis 72 !] J. St. Grenadierg. 3. [73:] Herreng. 2.

Mb S. 39. JOSEPH SCHUNDA | Holz-Blas | Instrumentenmacher | | 23 JÄNER | 1848 [Darunter mit Bleistift:] Am Jahr 1858. erhielt Schunda ein Geigen Macher Meister Recht, durch die Stadthalterei, ohne dass er je die Geigen Macherei gelernt hat —.

W 1851—52: Jos. Schunda, Holzblas, Hatvanerg.

PLK 1859—68: Jos. Schunda [61—62: Chinda !] Holzblas, J. St. Hatvanerg.7. [61:] Hatvanerg. 9. [62:] Hatvanerg. 7. [63:] Neuerweltg. 8. Gew. Kecskemeterg. 2. [64:] Hatvanerg. 7.

AnK 1868—72: Jos. Schunda, Blas, J. St. Hatvanerg. 7.

Mb S. 40. AUGUST STARK | Messing-Blas | Instrumentenmacher | | 23ten Jäner | 1848.

W 1851—52: Aug. Stark, Blechblas, Waiznerstr. beim goldenen Fassel.

PLK 1859—68: Aug. Stark, Blechblas, T. St. Altg. 8. [64:] T. St. Waiznerg. 7.

AnK 1868—72: Aug. Stark, Blechblas, L. St. Waitznerstr. 7.

Mb. S. 41. CARL BROTSKO | Streich- | INSTRUMENTENMACHER | 13ten September | 1850 [Unten, mit Bleistift:] Gestorben 1859.

W 1852: Brocskok [sic !]

PLK 1859—64: Karl Brotsko, Geigen, J. St. Schiffg. 8. [64:] J. St. Grünbaumg. 36.

Mb S. 42. Ferdinand Patzelt | Streich | Instrumentenmacher | 13ten September | 1850 [Unten, mit Bleistift:] Ausgewandert 1857. | Unbewust wohinn.

W 1852: Ferd. Patzelt Junior, 3 Rappeng. 275.

MbS. 43. ALBERT | SKRIPSKŸ | Holz-Blas | Instrumentenmacher | 23 FEBRUAR | 1851 [Unten, mit Bleistift:] Übersiedelt nach Ofen | Gestorben in Ofen 1864.

W 1852: Albert Skripszky, Blas, in Ofen.

PLK 1859—68: Albert Skripsky [62: Scripsky; 64: Scripszky] Blas, W. St. Hauptg. 65. [60:] W. St. Hauptg. 67. [62:] W. St. Széchenyig. 67. [67:] W. St. Hauptg. 67. [ab 67: Witwe]

AnK 1868—69: Albert Skripszky Witwe, Blech u. Holzblas, W. St. Hauptg. 67.

MbS. 44. JOHANN WEISS | Forte | Pianomacher | 27ten März | 1852 [Unten, mit Bleistift:] Hat sich magyarisiert Fehér.

PLK 1859—68: Johann Weiss [ab 63: Joh. Fehér] Klavier, L. St. Zweiadlerg. 8. [62]: J. St. Kristofpl. 5.

AnK 1868—74: Joh. Fehér, Klavier, J. St. Kristofpl. 5.

MbS. 45. Carl Dölling | MESSING-BLAS | Instrumentenmacher | 8ten Junÿ | 1853 [Unten, mit Bleistift:] Gestorben den 1864.

PLK 1859—65: Karl Dölling, Blechblas, L. St. Waiznerstr. 7. [62:] T. St. Blauhahng. 10. [64:] T. St. Waiznerstr. 55. [65:] L. St. Waitznerstr. 10.

MbS. 46. IGNATZ HORN | BLAS | INSTRUMENTENMACHER | 9ten Jäner | 1854 [Unten, mit Bleistift:] Gestorben den 5. Jän: 866

PLK 1859 –66: Horn Brüder, Blech u. Holzblas, T. St. Königsg. 53. [63:] T. St. Königsg. 51. [65:] T. St. Trommelg. 73.

MbS. 47. FERDINAND | HORN | BLAS | Instrumentenmacher | | 9ten Jäner | 1854.

PLK 1859—68: Horn Brüder, Blech u. Holzblas, T. St. Königsg. 53. [63:] T. St. Königsg. 51. [65:] T. St. Trommelg. 73. [67:] T. St. Grabeng. 501.

AnK 1868 –72: Horn Brüder, Blech u. Holzblas, T. St. Grabeng. 501.

MbS. 48. Carl Brandl | Streich | INSTRUMENTENMACHER | 16 September | 1855 [Unten, mit Bleistift:] Gestorben den 1864.

PLK 1859—66: Karl Brandl, Geigen, J. St. Hatvanerg. im Franziskaner geb. [62:] J. St. Grenadierg. 3. [ab 65: Witwe]

MbS. 49. [mit Bleistift:] Carl Patzelt, Blech Blas Instrumenten Macher, 10. August 856. [Unten, mit Bleistift:] Ausgewandert unbewust.

MbS. 50. [mit Bleistift:] Joseph Szaller, Claviermacher, den 21. Dec: 856. | Gestorben d. 30. Dec: 862. [Unten, mit Bleistift:] Gestorben den 1862.

PLK 1859—63: Joseph Szaller [59: Szatler] L. St. Waiznerstr. 8. [60:] L. St. Belag. 2. [63:] L. St. Kirchenpl. 2.

MbS. 51. [mit Bleistift:] Johann Fazekas, Orgel u. Claviermacher, d. 21. Dec: 856. | Meister Taxe bezahlt.

PLK 1859—68: Johann Fazekas, Orgelbauer, T. St. Königsg. 67. [60:] T. St. Königsg. 71. [62:] T. St. Stefanspl. 12. [63:] Königsg. 67. [64:] Königsg. 73. [65:] T. St. Stefanspl. 3. [66:] T. St. Königsg. 30.

AnK 1868—74: Johann Fazekas, Orgelbauer, T. St. Königsg. 30. [73:] T. St. Königsg. 55.

MbS. 52. [mit Bleistift:] Thomas Zach, Geigenmacher, den 21. Dec: 856. | Meister Taxe bezahlt.

MbS. 53. [mit Bleistift:] Franz Schunda, Patentiert den 26. Nov: 860. Auf Holz und | Messing Blas Instrumente bezahte [sic !] die Taxe mit 30. fl. | ö. w.

GP 1860: Franz Schunda, Holz u. Messingblas, Innere Stadt, Hatvanerg. 5.

PLK 1864—68: Franz Schunda, J. St. Ketschkemeterg. 2. [66:] J. St. Ketschkemeterg. 7.

AnK 1868—74: Franz Schunda, J. St. Kecskemeterg. 7.

Anb 1878: Franz Schunda, IV. Ungarg. 40.

MbS. 54. [mit Bleistift:] Johann Riedl, Gewerbe Patentier [sic !] 24. Oct: 862. Auf Metal | Blas-Instrumente | Gestorben bei den Barmherzigen | in Ofen 1862 | Nichts bezahlt bei der Inung.

GP 1862: Johann Riedl, Blas, Teresiastadt, Schiffg. 32.

MbS. 55. [mit Bleistift:] August Tiefenbach, Gewerbe Patentiert d. 7. Nov: 862. Auf | Metal Blas Instrumente Nichts bezahlt bei der Inung | Ausgewandert unbewust wohinn.

GP 1862: August Tiefenbach, Blas, Teresiastadt, Waiznerstr. No. 52.

MbS. 56. [mit Bleistift:] Johann Gründler, Gewerbe Patentiert d. 25. Nov: 862. Auf | Geigen Instrumente Nichts gezahlt bei der Inung.

GP 1862: Johann Gründler, Geigen, Innere Stadt, Kl. Brückgasse, »Angoly királyné« [Gasthaus]

PLK 1865—66: Joh. Gründler, Geigen, J. St. Schiffgasse 8. [66:] U. D. 1.

MbS. 57. [mit Bleistift:] Alexander Ország, Gewerbe Patentiert den 4. Nov: 862. Auf | Orgelbauerei. Der Schwiegersohn des H. Joh: Fazekas | hat die Einferleibung [sic !] Taxe mit 30. fl. bezahlt Orgelbauerei.

GP 1862: Alexander Ország, Orgelbauer, Teresiastadt, Königsg. 73.

PLK 1865—68: Alexander Ország, Orgelbauer, J. St. Grünebaumg. 13. [66:] T. St. Königsg. 53. [67:] T. St. Königsg. 73.

AnK 1868—74: Alexander Ország, Orgel, T. St. Königsg. 73. [73:] T. St. Fabriksg. 30.

Anb 1878: Alexander Ország, Orgel, VI. Fabriken-g. 30.

MbS. 58. [mit Bleistift:] Samuel Nemessányi, Patentiert den 4. April 1863. Auf Geigen | Macherei Nichts gezahlt bei der Inung.

GP 1863: Samuel Nemessányi, Geigen, Innere Stadt, Schiffg. 7.

PLK 1864—68: Samuel Nemessányi, ausser der Innung [!] J. St. Herreng. 2.

AnK 1868—74: Samuel Nemessányi [74: Nemcsányi] J. St. Grenadierg. 4.

Anb 1878: Samuel Nemessányi, VIII. Kerepeserstr. 69.

MbS. 59. [mit Bleistift:] Alois Englender, Patentierter Geigenmacher 19. April 864. | Nichts gezahlt bei der Inung.

GP 1864: Alois Engleder [sic !] Geigen, Innere Stadt, Kl. Brückgasse, Vodianer-Haus.

W 1846—47: Alois Engleder [sic !] Geigen, W. St. 120. [ausser der Innung !]

PLK 1861—68: Alois Engleder [61—63: Engländer] Saiteninstr. [ausser der Innung !] W. St. Hauptg. 54. [64]: W. St. Széchenyig. 54. [65:] J. St. Kl. Brückg. 1.

AnK 1868—74: Alois Engleder [sic !] Saiteninstr. [außer der Innung !] J. St. Kl. Brückg.

Anb 1878: Alois Engleder [sic !] Saiteninstr. IV. Hatvanerg. 7.

Mb S. 60. [mit Bleistift:] Franz Scheib, Patentierter Geigenmacher den 1. Dec: 865. | Nichts gezahlt in die Inung.

GP 1865: Franz Scheib, Geigen, Innere Stadt, Donauzeile 47.

PLK 1867—68: Franz Scheib, Geigen, J. St. U. D. 1.

AnK 1868—74: Franz Scheib, Geigen, J. St. U. D. 1.

Mb S. 61. [mit Bleistift:] Wilhelm Mönnig, Pattentierter Geigenmacher vom | 11. Jän. 866. nichts bezahlt.

GP 1866: Herr [sic !] Adolf Wilhelm Mönnig, Geigen, Innere Stadt, Dachsg. 1.

PLK 1867—68: Wilhelm Adolf Mönnig, Geigen, J. St. Grenadierg. 3.

AnK 1868—74: Wilhelm Adolf Mönnig, Geigen, J. St. Grenadierg. 3. [73:] T. St. Kreuzg. 8.

Mb S. 62. [mit Bleistift:] Albert Peter, Patentierter Claviermacher, d. 20. Sept: 866. | Ausgewandert unbewust.

GP 1866: Herr [sic !] Albert Peter, Klavier [ohne Adresse].

Mb S. 63. [mit Bleistift:] Franz Horn, Gewerbe Patentiert 21. Dec: 867. Nichts gezahlt.

GP 1867: Franz Horn, Instrumentenmacher, Teresiastadt, 3 Trommelg. 446.

PLK 1865—68: Horn Brüder, Blech u. Holzblas, T. St. Trommelg. 73. [67:] T. St. Grabeng. 501.

AnK 1868—74: Horn Brüder, Blech u. Holzblas, T. St. Grabeng. 501. [73:] Horn Franz & Sohn, T. St. Ecke der 3 Trommelg. u. Grabeng. 446.

Anb 1878: Horn Franz, Blech u. Holzblas, VII. Ecke der Trommel- u. Rákosgrabeng. 446.

MISCELLANEA

II. Ungarische Musikwissenschaftliche Konferenz zu Ehren des 150. Jahrtages der Geburt von Franz Liszt und des 80. Jahrestages der Geburt von Béla Bartók

Budapest, 25—30. September 1961

Das Jahr 1961 brachte zwei Jahrestage, die als wichtige Marksteine der Musikgeschichte in Ungarn und in der ganzen Kulturwelt feierlich begangen wurden. Diese festlichen Anlässe der Musikwelt sind der 150. Jahrestag von Franz Liszt und die 80. Jahreswende der Geburt von Béla Bartók.

Das Leben der beiden Meister fällt in verschiedene Epochen, doch weisen ihre geistige Einstellung und Schaffensweise viele Parallelen auf. Beide sind Erneuerer der Musik ihrer Zeit und diese Erneuerung der Musiksprache schöpfte ihre treibende Kraft aus der unerlöschbaren Liebe zur Volksmusik und zu deren Forschung. Liszt betrat seinen Weg als Erbe des Wiener Klassizismus und beschloß seine Laufbahn als Vorbote der modernen Musik, — Bartók wurde aus einem Nachfolger der Spätromantik zum klassischen Meister, dessen Schaffen den Gipfelpunkt der modernen Musik bedeutet.

Liszt erlebte es nicht mehr, die wahre Volksmusik kennenzulernen, obwohl er sich dafür sein Leben lang leidenschaftlich interessierte. Diese Arbeit vollbrachte Bartók, der auf seinen Kundfahrten die tiefsten Schichten und genauen Zusammenhänge der ungarischen Bauernmusik und der Musik der Nachbarvölker entdeckte, sammelte und aufzeichnete. Bartóks Musik enthält zahlreiche Elemente aus der späteren Stilperiode von Liszt — wie keiner war Bartók empfänglich für Liszts harmonische Erneuerungen. In seinem Antrittsvortrag in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (1936) sprach er über »Liszt-Probleme«.

Die Ungarische Akademie der Wissenschaften erachtete es als ihre selbstverständliche Pflicht, das doppelte Jubiläum des ungarischen Musiklebens würdig zu begehen. In diesem Sinne wurde die zweite ungarische musikwissenschaftliche Konferenz einberufen, um die neuesten Forschungsergebnisse in Budapest der Öffentlichkeit darzulegen und auf Grund der Referate und der Diskussionen ein authentisches Bild von Liszts und Bartóks Lebenswerk zu umreißen. Die Konferenz hat sich weiterhin zum Ziele gesetzt, auf die Fragen des Patriotismus und Internationalismus der beiden großen Genies der Musik einzugehen und darauf hinzuweisen, wie ihre auch von der Musik vieler Völker inspirierten Werke dazu beitrugen, die ungarische Musik zum Schatz der Musik der Völker zu machen.

Zahlreiche namhafte Bartók- und Liszt-Forscher, Musikschriftsteller und Kritiker aus vielen Ländern beteiligten sich an der Konferenz, u. a. I. Nestew aus der Sowjetunion, S. Petroff aus Bulgarien, Z. Vancea und A. Hoffmann aus Rumänien, O. Goldhammer, W. Felix, W. Rackwitz, D. Lehmann, P. Michel, R. Eller aus der Deutschen Demokratischen Republik, W. Boetticher aus der Deutschen

Bundesrepublik, L. Burlas, J. Volek, A. Buchner, Z. Nováček, V. Hudec, J. Jiránek, J. Racek, M. Očadlik, M. Postolka, und F. Mužik aus der Tschechoslowakei, J. Chominsky, M. Gorczycka aus Polen, Tsao-Fung aus China, H. Federhofer und W. Suppan aus Österreich, A. A. Saygun, Bartóks türkischer Mitarbeiter, aus der Türkei, E. Helm aus den Vereinigten Staaten, G. Abraham, H. Searle und J. Weissmann aus Großbritannien, Van der Meer aus den Niederlanden, Sinobe Saburo aus Japan.

Die Reihe der ausländischen Konferenzgäste wurde durch die ungarischen Musikwissenschaftler und Literaturhistoriker würdig ergänzt, die alle mit beachtenswerten Forschungsergebnissen zum Erfolg der Konferenz beitrugen. So B. Szabolcsi und I. Sőtér, Gy. Bodnár, F. Bónis, J. Demény, Z. Gárdonyi, P. Járdányi, Gy. Kroó, L. Lesznai, B. Rajeczky, Gy. Kerényi, L. Somfai, I. Szelényi, J. Ujfalussy.

Ein Mittelpunkt der Konferenz war wohl Denijs Dille, der berühmte Bartók-Forscher, der aus Antwerpen erst unlängst nach Budapest übersiedelte. Außer seinem zusammenfassenden Referat und seiner Eröffnungsrede leistete er auch durch die Leitung der Bartók-Gedenkausstellung im Bartók-Archiv eine unermüdliche Mitarbeit, um die Konferenz erfolgreich zu gestalten.

Mit der feierlichen Festansprache I. Rusznyáks, des Präsidenten der Ungarischen Akademie der Wissenschaften nahm die Arbeit der Konferenz am 25. 9. ihren Anfang. »Wir, ungarische Wissenschaftler, Mitarbeiter der heutigen Ungarischen Akademie der Wissenschaften, erkennen sowohl in Liszt wie in Bartók unseren Vorfähren, Gefährten und Verbündeten. Wir nennen die beiden Geistesbrüder unser und es ist für uns erhebend zu wissen, daß sie schon von der ganzen gebildeten Menschheit als Meister und Vorbilder gefeiert werden.«

In seiner Festansprache wies Z. Kodály darauf hin, daß Bartók sein Leben lang als Künstler wie als Schriftsteller für Liszt eintrat. Er knüpfte besonders in seinen eigenen Schöpfungen, anfangs als sein unmittelbarer Fortsetzer, später mit der Vollentfaltung seiner künstlerischen Individualität, als Verwirklicher dessen, was Liszt vorausgeahnt hatte, an Liszt an.

Der doppelte Themenkreis der Konferenz bestimmte an sich schon, daß sie in zwei Sektionen stattfand. In der ersten Sektion wurden die Vorlesungen über Liszt, in der zweiten die Referate über Bartók gehalten. Es ist als beachtenswert zu vermerken, daß während fast alle Liszt-Referate Beiträge zur Lokalforschung brachten und die Beziehungen Liszts zu einer Stadt, zu einem Land oder zu einem Komponisten untersuchten, oder sich auf die philologische Analyse einer seiner Kompositionen beschränkten, in der zweiten Sektion die Referate ein Bartók-Portrait ergaben, das das erste Mal seit seinem Tode einen Überblick über sein ganzes Lebenswerk ermöglicht.

Zur Gestaltung dieses Gesamtbildes trug auch das vom Ungarischen Rundfunk im Studio 6 veranstaltete öffentliche Konzert bei, in dessen Programm auch die Jugendwerke Bartóks erklangen, die wegen der Unerschlossenheit des Bartókschen Oeuvres bisher nicht gespielt wurden. Aufgeführt wurden der zweite und dritte Satz der Es-Dur-Symphonie (1902), das Scherzo für Klavier und Orchester (1904), sowie die symphonische Dichtung »Kossuth« (1903). »Was heißt. . . Freiheit und wer ist frei zu nennen in der Welt Béla Bartóks?« — stellte B. Szabolcsi die Frage in seiner Vorlesung »*Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt*«. »Frei ist der Mensch, der den großen Gesetzen des Lebens treu blieb; was das Leben lebenswert macht, wirkt vor allem in ihm, er ist es, der die Würde des Menschen bewahrt. Frei ist

der 'Prinz', der mit der Natur über die Natur siegt, der Mandarin, dem die Vitalität, die ungehemmte Leidenschaft und die soziale Unabhängigkeit Unsterblichkeit verleihen; frei sind die zu Hirschen verwandelten Jägersöhne der 'Cantata Profana', die nicht mehr ins konventionsgebundene Geflecht der alten Gesellschaft zurückkehren; und frei ist der Bauersmann, Osteuropas Bauer, der glückliche und schaffende Mensch. — Die Suche nach der 'reinen Quelle', nach der Naturwahrheit, nach den Grundaxiomen des Lebens leitet ihm zum Anspruch auf die klare Form, auf klare Gebilde, auf den deutlichen Ausdruck, sie leitet ihn zur eindeutigen Ausprägung des musikalischen Charakters. Und hier stellt sich die entscheidende Wende ein, die Bartóks Ideenwelt von der seiner meisten Zeitgenossen unterscheidet; aus der 'Flucht' wird entschlossenes 'Entgegentreten' (wie bei Beethoven) und fast unerwartet erscheint die Möglichkeit der Lösung: das Instinkthafte muß im schöpferischen Verstand aufgehen und aus den Gegensätzen zusammengeschmiedet tritt der synthetische Charakter in der Vordergrund. Der Ausdruck 'Charakter' erhält somit eine doppelte Bedeutung: er bezeichnet nicht nur die musikalische Gestaltung der menschlichen Eigenschaften, sondern auch den grundlegenden Vorgang der Darstellung in der Musik überhaupt. Ihre Entfaltung erfolgt bei Bartók. . . in zweifacher Form; durch die Ausprägung der Grundmotive und durch ihre Läuterung in der Reihe von Variationen.

Der Doppelcharakter von These und Antithese begleitet Bartóks Entwicklung vom Anfang bis zum Ende. Er besteht in der zweifachen Form des Materials, in seiner melodischen und rhythmischen, in seiner geballten und gelösten, diatonischen und chromatischen Gestalt, oder mit anderen Worten: in der Verkörperung des 'Idealbildes' und seiner 'Verzerrung', des Prinzen und der Holzfigur im 'Holzgeschnitzten Prinzen'. Wir sahen, daß Kontrast und Umkehrung zu den wichtigsten Mitteln Bartókscher Kompositionstechnik gehören. Der Charakter, der über seine eigenen Gegensätze zu seinem höheren Selbst gelangt: dies ist die Hegelsche Dialektik in der Kunst Bartóks. Darin scheint eben das 'Naturgesetz' zu bestehen, dessen Verwirklichung Bartók in seiner Kunst offenbar anstrebte, um zu jener 'reinen Quelle' durchzudringen, von der er ein Leben lang träumte. Das Bild des Menschen und der Natur in Bartóks Geisteswelt ist die Fortsetzung und Umgestaltung jenes Bildes, das bei seinen Vorfahren entstanden war. — Zu dieser Zeit — es war die Zeit des siegreichen Fortschritts von Wissenschaft und Technik — starrte die Mehrzal der schaffenden Künstler befremdet und beängstigt, haltlos und ratlos die sie umgebene, aber fremd gewordene Welt an, — eine Welt, wo die Fragen sich häuften und die Antwort immer undeutlicher wurde. Bartóks Antwort war dies: ein Bund mit der Natur, mit den Elementarmächten, unter welchen der Mensch seinen brüderlichen Platz wiederfinden muß, wirken in ihm selbst elementare Mächte. Was dämonisch und übermenschlich genannt wird, das muß sich außen und innen zur Harmonie ordnen, muß sich im Sinne einer ethischen Weltordnung wieder finden und zusammenschließen; und diese ethische Weltordnung ist ja auch letzten Endes nichts weiter, als das neue Gleichgewicht, in welchem die Gesetze der äußeren und inneren Welt einen dauernden Frieden, ein ewiges Bündnis miteinander schließen. In der Musik unseres Jahrhunderts fand kein Zweiter so eindeutig diese Lösung, wie Béla Bartók und darum konnte seine Kunst zur Grundlage einer in weitestem Sinne umfassenden Humanität werden.«

In den weiteren ungarischen Vorträgen untersuchte J. Deméný die musikgeschichtliche Bedeutung Bartóks im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. J. Ujfa-

LUSSY sprach über die Brückenform in der Kunst Bartóks, L. LESZNAI befaßte sich in seiner Vorlesung mit Bartók, dem Realisten.

Besondere Erwähnung verdienen noch die Vorträge von GY. KROÓ über die Monothematik und Dramaturgie in Bartóks Werken, von F. BÓNIS über die Zitate in Bartóks Musik. Der Literaturhistoriker GY. BODNÁR untersuchte die Beziehungen des Künstlers zu der literarischen Bewegung »Nyugat«. In einer Reihe von Vorträgen der ausländischen Konferenzteilnehmer wurden interessante Beiträge zur Liszt- und Bartók-Forschung geboten. So berichtete I. NESTEW (Moskau) von der »Entdeckung« Bartóks in der Sowjetunion anfangs der 20er Jahre. In der sowjetischen Presse erschienen damals über Bartók Kritiken von Asafjew und Beljaew. Er schilderte das Interesse, das Bartók für die Kunst Mussorgskys und Stravinskys bezeigte und wies auch auf sein Interesse für die pentatonischen Musikgebiete bei den Mari und Tschuwaschen. Er ging auch auf die Reisen Bartóks in der Sowjetunion ein und sprach vom neuen Aufleben des Interesses für Bartók. Weiterhin berichtete er von den Aufführungen der Werke des Künstlers in der Sowjetunion, von denen, die bei diesen Aufführungen mitgewirkt haben, sprach vom Libretto des in Moskau neulich aufgeführten »Wunderbaren Mandarin« und von der Diskussion, welche diese Aufführung auslöste. Abschließend zog er eine Parallele zwischen der Musik und der Tätigkeit von Bartók und der Arbeit der sowjetischen Komponisten und Folkloristen des 20. Jahrhunderts.

ST. PETROFF untersuchte die Beziehungen Bartóks zur bulgarischen Musikkultur. Z. VANCEA sprach über die rumänischer Beziehungen Bartóks. Prof. G. ABRAHAM (Liverpool) gab eine allgemeine Zusammenfassung über Bartóks Kunst und berichtete von seinen Konzerten in Großbritannien, während TSAO-FUNG (Peking) von der Bartókschen Musik und ihrer Wirkung in China berichtete. Sinobe SABURO (Tokio) ging in seiner Vorlesung »Liszt und Bartók in Japan« auch auf die nationalen japanischen Tonreihen ein.

Hervorragend waren in der Reihe der Referate der tschechoslowakischen Musikwissenschaftler die von J. VOLEK (Bartóks Instrumentenbehandlung), von RACEK (Die musikhistorische Bedeutung von Liszt und Smetana) und von JIRÁNEK (Liszts und Smetanas Klavierstil). Die Musikhistoriker der Deutschen Demokratischen Republik berichteten in zahlreichen Vorlesungen von den neuesten Forschungsergebnissen. Besondere Erwähnung verdient der Vortrag von R. ELLER (Leipzig) »Zur Stellung des Themas in Bartóks Musik«. Die der Volksmusikforschung gewidmeten Vorlesungen bildeten eine besondere Gruppe: A. A. SAYGUN, Bartóks türkischer Mitarbeiter schilderte die Beziehungen der türkischen und ungarischen Volksmusik, B. RAJECZKY und GY. KERÉNYI geben einen zusammenfassenden Bericht über Bartóks Aufzeichnungen von Volksweisen. P. JÁRDÁNYI hielt unter dem Titel »Bartók und die Volkslied-Ordnung« eine Vorlesung, in der er über die Systematik des Komponisten und auch über die neu ausgearbeiteten einschlägigen Prinzipien berichtete.

In der Liszt-Sektion ist der Vortrag von Prof. Z. GÁRDONYI »Liszt und die Musik der Nationen« besonders hervorzuheben. In der Einleitung skizzierte er die politische Lage zur Zeit von Liszts Geburt. Er erinnerte daran, daß Liszt in Paris die Juli-Revolution von 1830 miterlebte, die ihn zur Aufsetzung einer Revolutionssymphonie inspirierte. In dieser geplanten Komposition wollte er tschechische, deutsche und französische Melodien einbauen. Ob wir nun die für eine als Hussitenweise gehaltene Melodie, oder die französische Marseillaise, oder den deutschen

Luther-Choral beachten: jede könnten als Symbol der nationalen Befreiungsidee in den Plänen von Liszt angesehen werden. Ferner analysierte Z. Gárdonyi die Begegnungen Liszts mit den verschiedenen Volksweisen, mit der polnischen, schweizerischen, italienischen, ukrainischen, spanischen und russischen Nationalmusik und lieferte interessante Beiträge zur Liszt-Forschung durch die Darlegung der aus dieser Begegnung entstandenen Kompositionen. Auch befaßte er sich eingehend mit den verschiedenen Besuchen Liszts in Ungarn und sprach von seinen Begegnungen mit Zigeunermusikanten, die damals die ungarische Volksweisen interpretierten. »Im Schaffen Liszts bedeuten die Entlehnungen aus der Musik der Völker teils eine offene Sympathie den einfachen Kindern des Volkes gegenüber, anderseits aber eine tapfere Parteinahme für die Freiheitsbewegungen und die Unabhängigkeitskämpfe. Der Gedanke, den Bartók vor allem von Liszt entlieh, ist das Studium der Musik der Völker und das auf nationale Themen aufgebaute Kompositionsprogramm. Ein höchst charakteristischer Zug der Geisteswelt der beiden Künstler war, daß die Sympathie und das gegenseitige Verständnis der Völker auch in der gegenseitigen Schätzung der Musik der Völker zum Ausdruck kommen müsse.

H. Searle (London), Präsident der englischen Liszt-Bartók Gesellschaft, sprach über die Wirkung Franz Liszts auf die Musik des 20. Jahrhunderts. Er berichtete von den Beziehungen der Komponisten Liszt und Schönberg und erinnerte daran, daß Liszt der erste war, der bewußt den Ganztonleiter anwandte. Er faßte die späten Liszt-Kompositionen zusammen, die in erster Linie auf Bartók schöpferisch einwirkten und ihn beeindruckten. Er beendete seinen Vortrag mit einem Bericht über die Verbreitung der Bartók-Werke in Großbritannien und über die Fragen der weiteren Verbreitung.

L. Somfai gab eine Formanalyse der Faust-Symphonie auf Grund eines Vergleichs mit einem reichen Autographenmaterial.

O. Goldhammer (Leipzig) berichtete von einem unbekannten Liszt- und Reményi-Manuskript, H. Federhofer (Graz) schilderte die musikalische Ornament k von Liszt und Chopin und ergänzte seinen Vortrag mit künstlerischen Klavierillustrationen. W. Suppan (Graz) sprach über die Beziehungen Liszts zur Steiermark.

Das Schlußreferat der Liszt-Sektion hielt I. Szelényi, der den »unbekannten« Liszt vorstellte. Im Rahmen des Referats erklang unter großem Beifall in der Interpretierung des MÁVAG-Arbeiterchors das Chorwerk »Der Schmied«.

Die Arbeit der II. Ungarischen Musikwissenschaftlichen Konferenz wurde mit dem Schlußwort von Prof. Z. Gárdonyi abgeschlossen.

Der weiteren geben wir einen kurzen Überblick über das Programm und den Ablauf der Konferenz:

MONTAG, 25. September 1961

10.00 Uhr — FEIERLICHE ERÖFFNUNG der Konferenz durch Ansprachen von

István Rusznyák

Präsident der Ung. Akademie der Wissenschaften

und

Zoltán Kodály

Ordentlicher Mitglied der Ung. Akademie der Wissenschaften

Pause

PLENARSITZUNG der I. und II. Sektionen.

Vorsitz: *Z. Kodály*

Referenten:

Denijs Dille (Antwerpen—Budapest)
Die Problemen der Bartók-Forschung
István Sőtér (Budapest)
Eine volkstümliche Richtung in der Musik und in der Literatur im 19. und 20. Jahrhundert
Zoltán Gárdonyi (Budapest)
Liszt und die Musik der Nationen

17.00 Uhr

Eröffnung des Bartók-Archivs (Budapest I. Országház u. 9.)

19.00 Uhr

Festkonzert im Erkel-Theater

Ung. Staatsorchester
Männerchor des Künstlerensembles der Ung. Volksarmee
Solist: Alfons Bartha (Tenor)
Dirigent: Ernest Ansermet

Am Programm:

Lisz : Faust-Symphonie
Bartók : Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta.

— — —

DIENSTAG, 26. September 1961

9.30 Uhr — II. SEKTION

Vorsitz: *A. A. Saygun* (Ankara)

Referenten:

Ladislav Burlas (Bratislava)
Tradition und Neuerertum in Bartóks Formenwelt

Rudolf Eller (Markkleeberg—Leipzig)
Zur Stellung des Themas in Bartóks Musik

Gerald Abraham (Liverpool)
Bartók im England

Stojan Petroff (Sofia)
Bartók und die bulgarische Musikkultur

Jaroslav Volek (Prag)
Bartóks Instrumentenbehandlung

Benjamin Rajeczky—György Kerényi (Budapest)
Bartók und die Aufzeichnung von Volksliedern

15.00 Uhr — I. SEKTION

Vorsitz: *G. Kraft* (Weimar)

Referenten:

Paul Michel (Weimar)
Liszt als Erzieher

László Somfai (Budapest)
Die Faust-Symphonie

Humphrey Searle (London)
Liszt und die Musik des 20. Jahrhunderts

Dieter Lehmann (Leipzig)
Die Liszt-Rezeption in Rußland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

MITTWOCH, 27. September, 1961.

9.30 Uhr — I. SEKTION

Vorsitz: *G. Knepler* (Berlin)

Referenten:

W. Rackwitz (Halle/Saale)
Die Händel-Beziehungen F. Liszts

Alfred Hoffmann—N. Missir (Bukarest)

Liszts Konzertreise im Jahre 1846—1847 im Banat, in Siebenbürgen und in den rumänischen Ländern

Günther Kraft (Weimar)
Liszt und Weimar

W. Boetticher (Göttingen)
Zur Leitmotivtechnik in Liszts Klavierwerken

MITTWOCH

9.30 Uhr — II. SEKTION

Vorsitz: *Z. Vancea* (Bukarest)

Referenten:

Lajos Lesznai (Budapest)
Bartók, der Realist

József Ujfalussy (Budapest)
Probleme der Brückenform in Bartóks Kunst

György Kroó (Budapest)
Monothematik und Dramaturgie in den Bühnenwerken von Bartók

György Bodnár (Budapest)
Bartók und die »Nyugat«-Bewegung

John Weissmann (London)
Bartók in der Literatur

— — —

15.00 Uhr — I. SEKTION

Vorsitz: *H. Searle* (London)

Referenten:

Alexander Buchner (Prag)
Liszt in Prag

Werner Felix (Weimar)
Liszts Werke in den Jahren 1848—1849

Wolgang Suppan (Graz)
Liszt und die Steiermark

Zdenek Nováček (Bratislava)
Liszts Bedeutung in den fortschrittlichen musikalischen Bewegungen Bratislavas

— — —

19.00 Uhr

ERKEL-THEATER

Symphonie-Konzert
Ung. Staatsorchester
Budapester Chor
Solisten: A. Bartha (Tenor)
A. Faragó (Bariton)
Swjatoslaw Richter (Klavier)
Dirigent: János Ferencsik
Am Programm:
Liszt : Orpheus
Bartók : II. Klavierkonzert (Richter)
Lajtha : III. Symphonie
Bartók : Cantata profana.

— — —

DONNERSTAG, 28. September 1961

9.30 Uhr I. SEKTION

Vorsitz: *M. Očadlik* (Prag)

Referenten:

Wladimir Hudec (Prag)
Die symphonischen Dichtungen von Liszt und Smetana

Everett Helm (New York)
Ein neuentdecktes Liszt-Manuskript

Jaroslaw Jiránek (Prag)
Vergleich des pianistischen Stils von Liszt und Smetana

9.30 Uhr II. SEKTION

Vorsitz: *G. Abraham* (Liverpool)

Referenten:

János Deméný (Budapest)
Die musikgeschichtliche Bedeutung Bartóks

Monika Gorczycka (Warschau)
Neue Merkmale der Klangtechnik in Bartóks Streichquartetten

Achmed Adnan Saygun (Ankara)
Die ungarische and die türkische Volksmusik

12.30 Uhr

Ausflug nach
MARTONVÁSÁR. Besichtigung der
Beethoven Gedenkräume, danach
Kammermusikkonzert
Mitwirkend: WEINER STREICHQUARTETT
Am Programm:
Beethoven Op. 59. Streichquartett.

20.25 Uhr

BARTÓK-KONZERT

im Studio 6 des Ung. Rundfunks
Symphonieorchester des Ung. Rundfunks und Fernsehens
Solist: E. Tusa (Klavier)
Dirigent: György Lehel
Am Programm:
2 Sätze aus der Es-Dur-Symphonie (1902)
Scherzo für Klavier und Orchester (1905)
Kossuth — Symphonische Dichtung (1904)
Vortrag von Denijs Dille.

FREITAG, 29. September 1961

9.30 Uhr II. SEKTION

Vorsitz: *D. Dille* (Antwerpen—Budapest)

Referenten:

Pál Járdányi (Budapest)
Bartók und die Volksliedordnung

Ferenc Bónis (Budapest)
Zitate in Bartóks Musik

Jan Racek (Brünn)
Die Bedeutung Bartóks und Janačeks in der Weltmusik

I. Nestev (Moskau)
Bartókdokumente in der Sowjetnunion

15.00 Uhr I. u. II. SEKTION

Vorsitz: *J. Chominsky* (Warschau)

Referenten:

Zeno Vancea (Bukarest)
Bartók und die rumänische Musikkultur

Tsao-Fung (Peking)
Volksmusikforschung in China

Bence Szabolcsi (Budapest)
Natur und Mensch in Bartóks Geisteswelt

Mirko Očadlik (Prag)
Liszt und Smetana, zwei revolutionäre Demokraten

Čenek Gardavsky (Prag)
Liszt und seine tschechischen Lehrer

21.00 Uhr

KAMMERMUSIK-KONZERT

Mitwirkend: Weiner Streichquartett
Budapester Bläserquintett
Solisten: Judit Sándor (Sopran)
Maria Soproni (Klavier)

Am Programm:

R. Sugár : Frammenti Musicali
E. Petrovics : Streichquartett
Gy. Ránky : Pentearophonia für Bläserquintett
Gy. Kósa : Po-tschü-ji Lieder
R. Maros : Musica leggiera

23.00

Empfang des Ministers für Kultur zu Ehren der Gäste des Liszt—Bartók-Jubiläums

Sonnabend 30. September 1961

10.00 Uhr I. SEKTION

Vorsitz: *H. Federhofer* (Graz)

Referenten:

Otto Goldhammer (Leipzig)
Ein unbekanntes Manuskript von Liszt und Reményi

Josef Chominský (Warschau)
Die Klangtechnik von Liszt

Milan Poštolka (Prag)
Liszt und Böhmen

Saburo Sinobe (Tokio)
Liszt und Bartók in Japan

István Szelényi (Budapest)
Der unbekannte Liszt
(Anschließend die Vorführung des Liszts-Werkes »DER SCHMIED«)
Schlußwort:
Zoltán Gárdonyi

19.00 Uhr

Aufführung der Bühnenwerke Bartóks
in der Staatsoper
Herzog Blaubarts Burg
Der holzgeschnitzte Prinz
Der wunderbare Mandarin

— — —

RECENSIONES

Franz Grasberger: Der Autoren-Katalog der Musikdrucke, — The Author Catalogue of Published Music
Frankfurt—London—New York, 1957

From the very moment of its inception the International Association of Music Libraries has undertaken a number of important tasks that have ranged from the co-ordination of the activity of music libraries to the editing of the International Inventory of Musical Sources (RISM), and from attempts at solving important professional problems to smallest matters of detail alike.

When the IAML decided to take up the problems relating to the cataloguing of published music and to set up a Special Cataloguing Committee, it has made a step forward in reaching its final goal: to bring about the international uniformity in this domain. In close co-operation with numerous music libraries the Committee has undertaken the publication of a significant work which is to appear in three parts and is to bear the title: *International Code of Cataloguing Published Music*. The three volumes of the work (of which the first deals with the problems) will contain a code for the cataloguing of music prints and — in keeping with the requirements — it will be published for *abbreviated* and for *full cataloguing*.

The first volume which covers questions pertaining to the author catalogue of published music was compiled by F. GRASBERGER.[1] The publication — in German and English — (with an appendix in French) reveals the problems in this field and brings a very valuable and interesting comparison between the cataloguing rules of the outstanding music libraries of the world. The question is far more complicated than believed at first sight. Namely, the position is that music libraries should build up their catalogues according to uniform principles, not only as far as the cataloguing of the primary (basic) musical source material is concerned, such as music prints and manuscripts (lately also phonograph records and magnetic tape recordings), but should also include the secondary (auxiliary) material so necessary to the proper functioning of a well-equipped music library, *i. e.* music literature, librettos, pictures and other small prints. The first part of GRASBERGER's work is a review which summarizes all the domains of a music library. Its second part deals with the actual problems arising in connection with the author catalogue.

[1] *Code international de catalogue de la musique*. Vol. 1. GRASBERGER, F.: Der Autoren-Katalog der Musikdrucke. — The author catalog of published music. Transl. by Virginia Cunningham. — (Le catalogue... Trad. de Simone Wallon). Frankfurt—London—New York 1957.

A brief historical survey outlines the development of cataloguing music prints, then follows the description of the methodology of the system, dealing with problems of a general and particular nature alike. The single categories are illustrated by examples taken from the cataloguing rules of the libraries investigated. The main tendencies in the practice of cataloguing music prints differ from each other in the choice of the subject heading and in the order of setting up the main features of the music to be catalogued. In this regard, however, there does not exist such a marked contrast between the English and the German cataloguing practice as can be observed in their cataloguing practice of other printed works. A separate chapter is devoted to the organization of the catalogue, finally twelve appendices illustrate the single problems described by the author. A very carefully compiled bibliography of the known, main cataloguing rules of published music is given at the end of the book.

The Cataloguing Committee of the IAML has done excellent service in this field already by the compilation of the first volume. The following brief observations, therefore, are meant to be of a complementary rather than a criticizing nature. In our opinion the volume predominantly reflects the American point of view, whereas the English, German and most particularly, the Italian practice is not sufficiently represented. Doubtlessly, in co-ordinating standpoints, the most extreme views, the most widely diverging opinions should be revealed, yet in the present case we feel that too much emphasis was given to the American standpoint. It is also regrettable that the bibliography at the end of the volume does not extend beyond 1954 and, therefore, does not include the Hungarian cataloguing rules[2] which have been published since; consequently a number of important suggestions that have been published in the time between 1954 and the appearance of the volume (1957) have also been left out. Another shortcoming of the volume is felt to be the fact that little has been said about problems arising in relation to music prints of corporate authorship and serials, though these categories represent major problems in the practice of cataloguing music prints.

"The Author Catalog of Published Music", as the first volume in this serial work, is an important step forward. It is hoped that the complete work will bring a solution for the majority of the intricate questions centering around the cataloguing of published music and, therefore, we are looking forward with great interest to the publication of the next volume.

I. Pethes

Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns Hrsg. von B. Szabolcsi und D. Bartha Budapest 1961. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften

Die von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften vom 17. bis zum 22. September 1959 in Budapest veranstaltete musikwissenschaftliche Konferenz war in Ungarn die erste internationale Zusammenkunft solcher Art. Sie war sozusagen eine Kammerkonferenz: in ihrem Rahmen wurden bloß 20 Vorträge gehalten, fast alle über Haydns Musik. Über die Gesamtheit

[2] Vécsey, J.: *A zeneművek könyvtári címleírása.* Bp. 1958. [The cataloguing of music prints in libraries]. (Az Országos Könyvtárügyi Tanács kiadványai 7.).

des hiesigen Musiklebens, über die Mannigfaltigkeit der Forschungsgebiete und der angewandten Methode konnte die Konferenz den ausländischen Kollegen kein umfassendes Bild bieten. Für die ungarischen Vertreter der Musikwissenschaft war sie aber wegen ihres hohen Niveaus außerordentlich lehrreich: sie hat, wenn auch innerhalb eines engeren Themenkreises, sowohl auf die Vorteile, wie auf die Nachteile der verschiedenen Forschungsmethoden hingewiesen. Beinahe sämtliche weltbekannte Vertreter der Haydn-Forschung waren zur Konferenz eingeladen, unter ihnen J. P. Larsen, K. Geiringer, H. C. R. Landon, E. F. Schmid. Als Zusammenfassung der konkreten wissenschaftlichen Ergebnisse der Konferenz darf behauptet werden, daß die Haydn-Forschung in vielen, recht wichtigen Einzelfragen bedeutend gefördert wurde. Der Sammelband der Konferenz bringt, zwar etwas verspätet, die verklungenen Vorträge in ihrem vollen Umfang und in der Sprache, in der sie gehalten wurden.

Als die bedeutendsten dürfen jene Referate bezeichnet werden, die durch die Neuigkeit ihres Gesichtspunktes oder durch die Anführung bisher unbekannter Quellen unsere Kenntnisse über Haydns Musik direkt bereichert haben. Eins von diesen ist wohl das Referat von E. Besseler (Leipzig): »Einflüsse der Contratanzmusik auf Joseph Haydn«, das von den Finalen der Londoner Symphonien im Zweivierteltakt und im Sechsachteltakt ausgehend, mittels vorbildlicher Forschungsmethoden den Einfluß des Contratanzes erst auf Mozarts, dann besonders seit den 80er Jahren auf Haydns Finaletypen fesselnd und interessant schildert. Seine Feststellungen sind auch für den praktischen Musiker lehrreich, besonders was die Wahl von Tempo und Charakter betrifft. Ebenfalls vor allem durch seine Forschungsmethoden erweckt der Vortrag von B. Szabolcsi (Budapest), »Haydn und die ungarische Musik«, unser Interesse. Über die herkömmlichen Kunstgriffe der Melodievergleichung hinaus mit feineren Meßmethoden auf die sog. Hungarismen bei Haydn hinweist. Er berichtigt umfassend die einschlägigen erblichen Mißverständnisse der ausländischen Haydn-Fachliteratur, indem er einerseits die tatsächlich ungarischen, andererseits die zigeunerischen und türkischen, bzw. im weitesten Sinne osteuropäischen Züge in den Werken des Tondichters kategorisch aufzählt.

Unter den bisher unbekannten Quellen von Haydn-Manuskripte ist an Umfang wie an Bedeutung wohl das hervorragendste ein nunmehr in Budapest aufbewahrtes zwischen 1776 und 1790 von Haydn selbst dirigiertes Opernmaterial des ehemaligen Esterházy-Archivs, worüber D. Bartha (Budapest) berichtete. (Vor dem Kongreßbericht ist eine, diesen ganzen Themenkreis eingehend behandelnde Monographie erschienen: D. Bartha—L. Somfai: Haydn als Opernkapellmeister. Budapest—Mainz, 1960.) Das bisher sozusagen unbekannte Haydn-Material der im Prager Nationalmuseum gesammelten früheren hochadeligen und kirchlichen Archive Böhmens und Mährens ist nahezu ebenso wertvoll wie die ungarländischen Quellen. Über diese berichtet der Vortrag von H. C. R. Landon (Wien) »Survey of the Haydn-Sources in Czechoslovakia«, und vermehrt die Angaben von A. van Hoboken's Haydn-Katalog mit einer ganzen Reihe von Ergänzungen. Die dritte bedeutende, an bisher unerschlossenem Material reiche Sammlung, die in Eisenstadt aufbewahrten kleineren kirchlichen Werke Haydns liegen dem Referat von K. Geiringer (Boston) zugrunde: »Sidelights on Haydn's activities

in the field of sacred music«. Man hätte aber die Themenanfänge der unbekannten Stücke, die man, um den Vortrag zu illustrieren, vom Tonband ertönen ließ, im Kongreßbericht als Notenbeispiele bringen sollen. C. De Nys (Épinal) meint ein verlorenes Konzert von Haydn für 2 Hörner aufgefunden zu haben (»A propos du concerto pour deux cors et orchestre en mi bémol majeur«). Sein Vortrag hat an der Budapester Konferenz eine Auseinandersetzung ausgelöst, und die Ergebnisse seiner Forschungen wurden mit Recht als fraglich hingestellt. E. F. Schmid hielt einen wertvollen Vortrag über »Joseph Haydn und die vokale Zierpraxis seiner Zeit, dargestellt an einer Arie seines Tobias-Oratoriums«, wobei er zwei Manuskriptquellen der Arie »Quando mi dona. . .« miteinander verglich.

K. G. Fellerer (Köln) mit seinem Vortrag über »Joseph Haydns Messen« und P. Mies mit seinem Vortrag über »Joseph Haydns Singkanons und ihre Grundidee« haben beide die besprochene Kunstgattung in den Rückblick auf den geschichtlichen Rahmen eingebettet. Bezeichnend für den Kongreß waren auch die Themen, welche die Wirkung oder das Bekanntwerden großer Tondichter aus der musikgeschichtlichen Vergangenheit bestimmter Länder geschildert wurden. Diesmal brachte der Vortrag von T. Liwanowa (Moskau) (»Der frühzeitige Widerhall der Kunst Haydns in Rußland«) und das Referat von Fr. Lesure (Paris) (»Haydn en France«) viele wertvolle Angaben, aber auch die Forschungen von J. Kremljew (Leningrad) und Z. Vancea (Bucuresti) verdienen ein weitgehendes Interesse. Zwei Vorträge haben die dankbare Thematik der stilaren Parallele mit anderen Komponisten gewählt. M. Postolka (Praha) weist in seinem Referat »Joseph Haydn und Leopold Koželuch« mittels der herkömmlichen, bestimmte Fakten vergleichenden Methode sehr beachtenswerte verwandte Charakterzüge in der Musik der beiden Meister nach. W. Siegmund-Schulze (Halle) bearbeitet ein ähnliches Thema, aber zweifellos nach modernen Methoden befolgend (»Mozarts 'Haydn-Quartette'«). Mit ausgezeichneter Schilderung und Beweisführung legt er dar, daß in der Melodie- und Formbildung von Mozarts Quartetten, mit Haydn verglichen, die auf der Opernbühne entwickelten dramatischen Grundsätze eine entscheidende Rolle gespielt haben. Aber das, was an Haydn erinnert, und das Wesen dieses Elementes in den Quartetten Mozarts hat dieser Aufsatz bei weitem nicht klargestellt. Der einzige sich nicht auf Haydn beziehende Vortrag war der von A. Sychra (Praha): »Über die Bedeutung von Beethovens Skizzen zur IX. Symphonie.«

Das gründliche, an biographischen Beziehungen reiche Referat von H. Seeger (Berlin) (»Zur musikhistorischen Bedeutung Albert Christoph Dies' und seiner Haydn-Biographie von 1810«) steht in diesem Band einzigartig da. Die Reihe wird durch weitere zwei interessante Themen ergänzt. Das eine ist im Vortrag von A. Molnár (Budapest) behandelt worden: »Der gestaltpsychologische Unterschied zwischen Haydn und Mozart.« Schade, daß das hier umrissene Haydn-Porträt in der seit dem vergangenen Jahrhundert gewohnten Weise, auf Grund der Alterszüge verallgemeinert, was beim Lichte der neueren Dokumente und der musikalischen Analysen fürs ganze Lebenswerk Haydns nicht ganz stichhaltig sein kann. Das andere interessante Thema wurde von A. Horejs (Praha) bearbeitet: »Haydn mit heutigen Augen gesehen.« Leider kann der auffallend oberflächlich skizzierte Vortrag nicht

als eine ausgesprochen representative Erscheinung der neuzeitlichen, auf marxistischen Grundlagen beruhenden musikgeschichtlichen Forschung betrachtet werden.

Der Band enthält das ganze Programm der Konferenz, die Begrüßungsreden von J. Rusznyák (dem Präsidenten der Ungarischen Akademie der Wissenschaften) und von Z. Kodály, das Schlußwort von Z. Gárdonyi (Budapest), und die abschließende Begrüßung von J. P. Larsen (København-Lyngby), der die herzliche, freundschaftliche Atmosphäre der Konferenz hervorhebt. Der einzige Schönheitsfehler des sorgfältig redigierten Bandes ist die auf S. 104 und 105 horizontal entzweigeschnittene Partiturseite.

L. Somfai

Népzenei könyvtár [Folk Music Library) 1—3. Edited by Z. Kodály. Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 1961. *Magyar népdaltípusok (Hungarian Folk Song Types) Edited by* P. Járdányi. *Collaborators:* I. Olsvai, M. Pál, I. Rácz, B. Sárosi, R. Vig *Volumes 1 and 2. 243 and 206 pp. respectively. Népies dalok (Popular Songs) Edited by* Gy. Kerényi *Vol. 3. 254 pp.*

The editors and their collaborators have issued their publication with a double aim. "We wish to publish a popular collection with scientific aspirations" — wrote P. Járdányi — "we should like all who read and sing from our two volumes to gather a picture of Hungarian folk music."

After the war it was found necessary to follow the bulky scientific collections of folk songs by popular editions suitable to satisfy the strongly increased needs of artistic mass movements — choirs, folk dance accompaniment, orchestras, etc. About a dozen booklets containing 80 to 120 songs have been published in the so-called "flower series" (under such titles as Rose, Mignonette, etc.). The Publishing House of Musical Compositions entrusted the arrangement of these small booklets to well-known folk song collectors so that each selection bears the stamp of the collector's individuality. Every booklet has been compiled in accordance with a plan, *e. g.* to contain songs from a certain region, or a certain kind of songs, or gipsy songs, etc. Personal collections are presented in these booklets, but at all events each of them was intended to serve a purpose, justifying its publication besides the others of the series.

The scholars of the Hungarian Academy of Sciences who contemplate events from the loftiest aspects of research, attach importance to other points. With the entire collection embracing 50 to 60 thousand available items at their disposal, they offer to the movement the reliability and purity of completeness and unity. In full knowledge of innumerable variants, they provide examples of folk music types by publishing the best and most beautiful. Their publication strives towards completeness: apart from melodies of "loose texture" (lacking regular verse), every type of Hungarian folk song may be found here. What is made available, is true Hungarian folk music. Hence it appeared to be unnecessary to add to each tune details referring to collection (place, source, collector): these melodies are not only individual items, but also symbolize abstract types. The instructor who collects melodies locally, in a village, a region, or teaches his group of pupils, obtains lovely tunes and texts as well as guid-

ing lines from those who are the best qualified to supply them.

It was the desire for popularization and clarification in the first place, and the wish to offer general information, that prompted the issue of these three volumes: to show the songs we have and the correlations between folk music and popular Hungarian music.

We should like to draw the attention of foreign readers to the circumstance that the results of many years' persevering scientific research have hereby been published — perhaps, as it were, tentatively — although "their aim was predominantly practical." (From Kodály's preface.) In the second volume of "Hungarian Folk Song Types", the new order of Hungarian folk songs is presented in a two-page table, summing up Járdányi's lecture on the subject before the Hungarian Academy of Sciences. The new principle combines and passes far beyond the systems of lexical character (based on distinction by cadence and rhythm) and those stressing reliance on historical styles, the serial integration of variants being promoted by uniform musical principles (relationship of melody lines, the flow of tunes in and between lines). The strictly lexical system brought many variants into juxtaposition, but also excluded a large number. We have now come into the possession of a system, or rather adopted an attitude, where the tune comes first and explanation second; this new conception rests on the essence, *i. e.* the tune. It starts from the idea that certain tunes are similar, for we hear and see them as similar; therefore we need a musical principle which expresses this similarity systematically. Notwithstanding our former awareness of such similarities, the employed system itself often prevented their determination.

This conception has produced a new, concrete system which divides Hungarian folk music into two main groups.

1. The initial line is higher than the closing line.

2. The initial and closing lines are similar.

These groups comprise the two great historical layers of Hungarian folk music, descending and returning tunes. Further definitions concerning inner order also rely on the general trend of the melody line.

1. A. Initial line of high pitch.

B. Initial line of high and low pitch.

C. Medium or deep initial lines, which implies that the initial line has gradually shifted to a lower pitch, finally descending to the level of the last line — without, however, becoming similar.

This is followed by the two sub-groups of group 2, by

A. for the songs where the second line is higher than the first; and

B. where the first and second lines are identical.

Inner articulation of order is continued, but no more is to be said about it here. The new system of Járdányi and his associates will surely arouse debate, so that is was justified to publish the selection before printing the bulky volumes of the Corpus Musicae Popularis Hungaricae, with a view to sounding, as it were, the atmosphere of scientific public opinion. We hail the productive, new conception, this healthy, vital, creative spirit of Hungarian folk-music research.

A volume of popular art songs collected by Gy. Kerényi, a folk-music scholar and Pitré prize-winner, has been published together with the two volumes of folk songs collected by Járdányi and his associates. No Hungarian folk-music scholar can do without

a thorough knowledge of folky art songs, so closely and extensively are they interwoven with oral musical knowledge; moreover, in style they create the impression of popular music or folk music. From the 16th century, claims of art music came to be imposed on English and German folk music, and the same process affected Hungarian folk music since the 19th century, leading to the development of art music in a folk-song atmosphere and on the level of folk music. This kind of popular music has a history of its own. Kerényi's collection, a combination of written sources and recently recorded material, thus demonstrates both the historical background and the widespread favour enjoyed by the popular style. Since it is a popular edition, we must not ask for a regular historical account or an analysis of style. Kerényi's preface nevertheless contains judicious and noteworthy statements concerning the development of popular songs.

It is pleasant to handle the three handsome volumes. The music — and other types are agreeable to the eye. The pages might have been diversified by small-size drawings or ornamentation, chiefly to restore the upwards displaced balance of the pages.

I. Halmos

P. P. Domokos—B. Rajeczky: *Csángó népzene (Die Volksmusik der Tschango)*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. Bd. I, 1956, 260 S., II. 1961. 221 S.

Die Tschangoungarn bilden die größte ungarische Volksgruppe jenseits der Karpaten. Ihre Zahl beträgt etwa 120 000. Sie leben in der Moldau (RVR). 1944 siedelten einige tausend nach Ungarn zurück und leben derzeit in vier Ortschaften des östlichen Transdanubiens. P. P. Domokos verbrachte mehrere Jahre unter den Übersiedelten und veröffentlicht das Ergebnis seiner Forschungsarbeit im vorliegenden, auf drei Bände vorgesehenen Werk, dessen musikalische Bearbeitung — u. a. die Aufzeichnungen — die Arbeit B. Rajeczkys ist. Domokos ist ein berufener Forscher der Tschangos. Mit der Sammlung ihrer Volksmusik begann er 1929 und veröffentlichte ihre Volksmusik, sowie seine historischen und folkloristischen Forschungen in mehreren vorzüglichen Arbeiten. Die nun begonnene Reihe enthält die seit 1945 auf Tonband aufgenommenen Lieder. Weil aber zugleich auch die Variierung untersucht werden soll, benützt P. P. Domokos die Sammlungen seiner früheren Kundfahrten, sowie die früheren Phonograph- und Schallplattenaufnahmen, die noch B. Bartók aufgezeichnet hat.

Der erste Band gibt ein zusammenfassendes Bild von den bisherigen Sammlungen, einen kurzen Bericht über die Tschangos und interessante Portraits von den besten Sängern der Rücksiedler. Besonders beachtenswert ist die Wiederbelebung der 1842 begonnenen folkloristischen und volkssprachlichen Sammelarbeit eines ihrer Seelsorger im vorigen Jahrhundert. P. P. Domokos richtet die Aufmerksamkeit auf die aufopfernde Arbeit des gelehrten Geistlichen J. Petrás-Incze, die in der Zwischenzeit in Vergessenheit geraten war. Seine Sammlungen sind im ersten Band wortgetreu unter den Materialien veröffentlicht. Der zweite Teil des mitgeteilten Materials enthält auch Stoff der Volksmusik mit Notenbeilagen: ungebundene, nichtstrophische Lieder mit wechselnder Silbenzahl, sowie Klagelieder, Brautklagen, Abschiedslieder der Mutter, das Klagelied eines kleinen Mädchens, worin es seine Puppa beweint, Kinderspiele und Hochzeitslieder. Rajeczky gibt in seinen Anmerkungen einen kurzen

Bericht zu den Melodien und zu den Liedgattungen, in denen sich das ungebundene Singen und Rezitieren in der Tschangofolklore noch erhalten hat.

Im zweiten Band sind die vierzeiligen, 6—16silbigen Lieder nach der bekannten Ordnung der ungarischen Volksmusik enthalten.

Die vorzügliche Sammlung, Alter und Schönheit der gesammelten Musik, die vorbildliche musikalische Bearbeitung läßt die Liebhaber, Kenner und Forscher der ungarischen Volksmusik mit Spannung dem dritten Band (Lieder von unterschiedlicher Silbenzahl) entgegensehen. In diesem Band soll auch die eingehende musikwissenschaftliche Analyse, sowie der Untersuchung der Wechselwirkungen des Zusammenlebens von Tschango und Rumänen auf ihre Musik erscheinen. Wir können nur wünschen, daß der dritte Band mit Rücksicht auf das rege Interesse in Ungarn, Rumänien und im sonstigen Ausland in einer kürzeren Frist erscheinen möge als die bisherigen Bände.

I. Halmos

Franz Liszt: *Vier Orgelkompositionen. Revidiert von Sebestyén Pécsi*
Editio Musica Budapest. 1961

Eine Urtextausgabe der Orgelkompositionen von Franz Liszt fehlt heute noch. In die Gesamtausgabe wurden die Orgelwerke nicht aufgenommen, sie sind heutzutage meist in neueren Ausgaben zugänglich. In diesen Publikationen, zu denen auch die weit verbreitete Straubesche gehört, wurde die authentische, originale Fassung mit »reicheren« Stimmführungen, vollgriffigen Akkorden und anderen Ergänzungen geändert, so daß sie manchmal schon als Bearbeitungen des Originals gelten. Die hier vorliegende Ausgabe von vier Lisztschen Orgelkompositionen (Ad nos ad salutarem undam; B-A-C-H Präludium und Fuge; Die Toten; Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen) hat in erster Linie das Ziel, Liszts Orgelwerke an Hand der in Weimar befindlichen Originalmanuskripte und einiger noch zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Erstausgaben den Urtexten getreu der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Aber die vom Komponisten selbst revidierten Ausgaben enthalten auch manche Druckfehler, strittige, zweifelhafte Töne. Vom praktischen Standpunkt aus schien es zweckmäßig, diese Fehler auszubessern und richtigzustellen, und alle zweifelhaften Stellen der Urtexte in den Anmerkungen anzuführen.

S. Pécsi, Professor an der Hochschule zu Budapest, ein konzertierender Künstler von Rang, hat die ursprünglichen Gedanken Liszts wieder klar vermittelt und mit manchen praktischen Anmerkungen der Praxis zugeführt. Vortragszeichen wurden im gleichen Ausmaß wie in den Urtexten vermerkt. Hingegen erwies sich die Anführung der Registrierungsentwürfe als zweckmäßig, denn Liszt hat die Gestaltung der Klangfarbe vollkommen dem Vortragenden überlassen.

Die in der vorliegenden Ausgabe veröffentlichten Werke überragen — als die technisch und musikalisch schwierigsten, in Konzertsälen am häufigsten gehörten — alle anderen Orgelkompositionen von Liszt. — Die Fantasie und Fuge über den Choral »ad nos ad salutarem undam«, 1850 entstanden, ist die erste Orgelkomposition des Meisters aus der Zeit der Vollreife seines Klavierstils. Fünf Jahre später ist die Fantasie über den Namen Bach entstanden. Sie ist auch in der Klavierübertragung von 1871 ein beliebtes Konzertstück. — »Die Toten«, die

Orgelübertragung der unter dem Eindruck von Michelangelos »La Notte« entstandenen II. Trauerode für Orchester, ist seiner Tochter Cosima gewidmet. Das handschriftliche Original befindet sich im Liszt-Museum zu Weimar. — Die Variationen »Weinen, Klagen« über das Thema der 12. Kantate von J. S. Bach sind auch in der Originalbearbeitung für Klavier bekannt geworden. Das virtuos angelegte Stück zählt zu den ständigen Prachtstücken des romantischen Repertoirs für Orgel.

Die für praktische Aufführungszwekke, wie auch für die wissenschaftliche Forschung gut brauchbare Urtextausgabe von Pécsi kann von den Forschern und ausübenden Künstlern ebenfalls mit Freude begrüßt werden. Das Notenbild ist überall klar und gut lesbar. Genannt sei aber der Druckfehler auf S. 140, Zeile 3, wo der Schlüsselwechsel (Baßschlüssel statt Violinschlüssel) ein ziemlich schwerer, wenn auch nicht all zu langes Kopfzerbrechen verursachender Fehler ist. Druckfehler sind auch im Text der Erläuterungen zu finden.

I. Fábián

Franz Liszt: *Hungaria 1848. Kantate für Baß-, Tenor-, und Sopran-Solostimmen, sowie Männerchor mit Klavierbegleitung. Revidiert und zum ersten Male herausgegeben von István Szelényi*

Editio Musica Budapest. 1961.

Die Kantate »Hungaria«, auch manchmal fälschlich »Ungaria« genannt, ist eine Huldigung Franz Liszts an die ungarische Revolution von 1848. »Meine Landsleute vollbringen ganz einfach mächtige Dinge, dies freut mich vom ganzen Herzen« — heißt es in einem Brief des Komponisten an Marie d'Agoult vom 30. März 1848. In dieser begeisterten Atmosphäre ist die Kantate auf den Text von Franz Schober entstanden, über die der Meister selbst in einem Brief an den Textdichter folgende Bemerkung äußert: »Seit meiner Beethoven-Cantate habe ich nichts so Ausgeprägtes, und aus einem Guß Dahingestelltes geschrieben.«

Das Werk wurde bisher nur bei zwei Gelegenheiten aufgeführt, und zwar im Jahre 1912 in Weimar, und am 21. Oktober 1936 in Budapest, beidesmal unter der Leitung von Peter Raabe. Im Druck erscheint die Kantate in der Ausgabe von I. Szelényi zum erstenmal. Als Manuskript liegt eine Kopie der originalen Version mit Klavierbegleitung vor, außerdem das Manuskript einer von Conradi verfertigten Instrumentation, beide in dem Weimarer Nachlaß Liszts.

I. Fábián

Béla Bartók: *Scherzo für Klavier und Orchester*

Editio Musica Budapest. 1961.

Ein Ereignis des Bartók-Festivals 1961 in Budapest war das Konzert im ungarischen Rundfunk, in dem Jugendwerke von Bartók, unter ihnen das Scherzo für Klavier und Orchester, aufgeführt wurden. Es war eine Uraufführung, den merkwürdigerweise wurde diese großartige Komposition aus den Jahren 1904—1905 bisher nicht aufgeführt. Warum Bartók diese Partitur nie hat spielen lassen, ist unbekannt. Das Meisterwerk ist wahrscheinlich auf Anregung der Straußschen Burleske entstanden, und trägt im groß angelegten, virtuosen Solopart und in manchen stilistischen Merkmalen auch Lisztsche Züge. Aber die starke Individualität des jungen Komponisten ist deutlich zu spüren, die Persönlichkeit Bartóks tritt im Scherzo viel stärker hervor als in der unter dem Einfluß Liszts entstandenen Kossuth-Sym-

phonie und der Rhapsodie für Klavier und Orchester. Es ist ein kühnes und großartiges Stück. Im Scherzo konzertieren Klavier und Orchester mit gleichem Gewicht, nur im Andante-Mittelteil spielt das Soloinstrument eine führende Rolle. Das Scherzo da Capo ist ein rein orchestrales Allegro vivace, am Ende bringt das Klavier ein schönes Adagio. Kurzes, rasendes Orchester-Allegro bildet die Coda.

Das Werk wurde von D. Dille im Nachlaß Bartóks aufgefunden, die vorliegende Taschenpartitur-Ausgabe, die anläßlich der Bartók-Feiern erschienen ist, hat Professor Dille vorbereitet. Im Bartók-Nachlaß war Partiturabschrift, Stimmenmaterial von Bartók selbst und Stimmenmaterial von einem Kopisten vorhanden. Der Herausgeber mußte sich an manchen Stellen für die richtige Lösung entscheiden. Ein ausführlicher Revisionsbericht von Dille erscheint 1962.

I. Fábián

György Kósa: *Tanzsuite.*
Taschenpartitur
Editio Musica Budapest. 1961.

György Kósa, der ehemalige Schüler von Bartók und Dohnányi, zählt zu den fruchtbarsten ungarischen Komponisten. Schon in den 20er Jahren auch im Ausland bekannt, wurden seine »Sechs Orchesterstücke« 1925 von Erich Kleiber anläßlich des IGNM-Festes in Prag aufgeführt. Seit 1927 lehrte er an der Musikhochschule zu Budapest. Kósa erreichte seine kompositorische Reife unter dem Einfluß des musikalischen Expressionismus. Doch hat er nur einige, seiner Denkart entsprechende expressionistische Züge in seinen Stil übernommen. Er wurde auch durch die Folklore nachhaltig beeinflußt. Folkloristische Züge und einen starken Sinn für Humor zeigt auch die 1942 entstandene Tanzsuite für großes Orchester.

I. Fábián

B. Bartha—D. Révész: *Joseph Haydn. Sein Leben in Dokumenten*
Zeneműkiadó, Budapest. 1961

Eine wissenschaftlich tadellos begründete Dokumentenreihe ist manchmal auch als Lektüre interessanter und hinreißender als der beste Lebensroman. Diesen Gedanken kann der Leser beim Durchblättern der Dokumentensammlung von D. Bartha und D. Révész nicht von sich weisen. 185 Dokumente aus dem Leben Haydns sind hier aneinander gereiht, von dem Kontrakt des Jahres 1761, in dem sich Haydn als »Vice-Capel-Meister« den Esterházys verpflichtete, bis zu einem Brief des Greises vom Jahre 1808 an den Fürsten Esterházy, — alles Zeugen einer fast fünfzigjährigen künstlerischen Laufbahn. Die Lücken in der Folge der Dokumente wurden mit sehr glücklich abgefaßten, erläuternden und ergänzenden Texten gefüllt, der Leser bekommt eine vollständige, zusammenhängende Lebenschronik des Meisters Haydn.

D. Bartha, der bekannte Haydn-Forscher, der vor drei Jahren, anläßlich der Haydn-Konferenz in Budapest, eine Reihe neuer Publikationen (die im Band »Haydn als Opernkapellmeister« in Zusammenarbeit mit L. Somfai bearbeitet wurden) über die Wirksamkeit Haydns als Kapellmeister im »esterházyschen Feenreich« vorgelegt hat, teilt in diesem Band — in Zusammenarbeit mit seiner einstigen Schülerin D. Révész — auch einige neue, bisher unbekannte Dokumente aus dem Esterházy-Archiv mit, die Haydns Tätigkeit im fürstlichen Dienste mit neuen

Zügen ergänzen. Die Dokumentation stützt sich auf die Ausgabe Landons (The collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn, London. 1959), auf den Briefwechsel Haydns mit dem Artaria Verlag, auf Hasses »Joseph Haydn und Breitkopf und Härtel«, und auf zahlreiche, nur in Ungarn auffindbare Dokumente des Esterházy-Archivs. Sämtliche Übersetzungen — im Sinn und Geist dem Original völlig treu — stammen von D. Révész. Der schöne und wertvolle Band wird gewiß auch außerhalb Ungarn Interesse erwecken; er ist ein wichtiger Beitrag ungarischer Wissenschaftler zur internationalen Haydn-Forschung. Als interessante Lektüre für den Leser und unentbehrliche Quelle für den Fachmann erweist sich dieser neue Band als der beste in der Dokumentenreihe des ungarischen Musikverlags.

I. Fábián

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress, Kassel, 1962

Die Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet einen Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, der vom 30. September bis zum 4. Oktober 1962 in Kassel stattfinden wird. Die Verhandlungen werden sich wie folgt gliedern: Generalthema I »*Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund*« (ein Tag), Generalthema II »*Die Musik von 1830 bis 1914* (ein Tag), Freie Forschungsberichte (zwei Tage) und vier Arbeitsgruppen: I. »*Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers*«, II. »*Musikdokumentation*«, III. »*Historische Musiktheorie*«, IV. »*Strukturprobleme der Musik von heute*«.

Zum Generalthema I werden zwei Hauptreferate mit Diskussion den Gesamtüberblick vermitteln, sodann mehrere Kurzreferate Einzelfragen gewidmet sein. Das Generalthema II versucht, die Musik der Epoche unter dem Gesichtswinkel der nationalen Gliederung zu beobachten, wird daher in Gestalt von Länderreferaten behandelt werden. Die für Freie Forschungsberichte vorgesehenen Verhandlungstage sind der Mitteilung neuer Forschungsergebnisse von frei gewählter Thematik durch Referate von 15 Minuten Dauer gewidmet. In den Arbeitsgruppen sollen die gewählten Problemkreise durch Berichte und Fachgespräche eingeladener Sachkenner behandelt werden, wobei die Teilnahme interessierter Zuhörer möglich ist. Das wissenschaftliche Programm wird ergänzt durch eine Opernaufführung, Konzerte und Ausstellungen.

Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung, der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken sowie ausländische Fachgesellschaften erhielten eine Einladung zur Anmeldung von Referaten. Interessenten außerhalb dieser Verbände können eine Kongreß-Einladung bei der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35, anfordern.

MITTEILUNG

Die Zeitschrift Studia Musicologica hat in der Doppelnummer 3—4/1961 einen Artikel unter dem Titel »Thomas Stoltzers Anstellungsurkunde aus dem Jahre 1522« von Zoltán Falvy veröffentlicht. Nach dem Erscheinen der Nummer kam es der Redaktion zur Kenntnis, daß Universitätsdozent Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht, (Frankfurt am Main), ein Buch unter dem Titel »Thomas Stoltzer. Leben und Schaffen« beendet hat, worin auch die Anstellungsurkunde enthalten ist und aus welchem hervorgeht, daß sogar die Entdeckung der Urkunde sein Verdienst ist. Diese für die ungarische Musikliteratur so wichtige Urkunde konnte in Mikrofilm-Aufnahme seit Jahren in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest studiert werden. Wir sehen dem Buch des Universitätsdozenten Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht mit großem Interesse entgegen, das über das Leben von Stoltzer sicher sehr viel neues enthalten wird. Nach dem Erscheinen kommen wir auf das Buch zurück.

INDEX

JÁRDÁNYI, P.: Die Ordnung der ungarischen Volkslieder 3
SZŐKE, P.: Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Musik 33
SOMFAI, L.: Die musikalischen Gestaltwandlungen der »Faust-Symphonie« von Liszt 87
BÓNIS, F.: Die ungarischen Opern Mihály Mosonyis 139
NIRSCHY, A.: Varianten zu Bartóks Pantomime: Der wunderbare Mandarin 189
C. NAGY, B.: Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik 225

DOCUMENTA

SCHRAM, F.: On Hungarian Organ Building in the 18th Century 267
SZABOLCSI, B.: Ein melodiegeschichtlicher Beitrag zu Haydn 281
KECSKEMÉTI, I.: Süßmayr-Handschriften in der Nationalbibliothek Széchényi (Mitteilung I) 283
HAMBURGER, K.: Vier unveröffentlichte Briefe H. von Bülows an S. Bertha ... 321
GÁBRY, GY.: Das Meisterbuch der Pester Instrumentenmacher-Innung 331

MISCELLANEA

II. Ungarische Musikwissenschafliche Konferenz. Budapest 25—30. September 1961 345

RECENSIONES

Franz Grasberger: Der Autoren-Katalog der Musikdrucke. Frankfurt—London —New York 1957 (I. PETHES) 357
Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns Budapest 17—22. September 1959 (L. SOMFAI) 358
Népzenei könyvtár (Folk Music Library) 1—3. Edited by Z. Kodály (I. HALMOS) 361
P. P. Domokos—B. Rajeczky: Csángó népzene (Die Volksmusik der Tschango) — (I. HALMOS) 363
Franz Liszt: Vier Orgelkompositionen. Rev. S. Pécsi (I. FÁBIÁN) 364
Franz Liszt: Hungaria 1848. Kantate. Rev. I. Szelényi (I. FÁBIÁN) 365
Béla Bartók: Scherzo für Klavier und Orchester (I. FÁBIÁN) 365
György Kósa: Tanzsuite (I. FÁBIÁN) 366
Dénes Bartha—Dorrit Révész: Joseph Haydn. Sein Leben in Dokumenten. (I. FÁBIÁN) 366

Die Zeitschrift *Studia Musicologica* der Ungarischen Akademie der Wissenschaften veröffentlicht Abhandlungen aus dem Bereiche der Musikwissenschaft in deutscher, englischer, französischer, russischer und italienischer Sprache.

Die Zeitschrift *Studia Musicologica* erscheint zweimal jährlich in Heften, die einen etwa 400 seitigen Band bilden.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Studia Musicologica
Budapest I., Országház-u. 9., Ungarn.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 110 Forint. Bestellbar bei

KULTURA
Ungarisches Buch- und Zeitungs-Außenhandelsunternehmen
Budapest 62, Postfach 147

oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

Die Zeitschrift Studia Musicologica wird durch den Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften *Akadémiai Kiadó* (Budapest V., Alkotmány u. 21, Ungarn) herausgegeben.

The *Studia Musicologica*, a periodical of the Hungarian Academy of Sciences, publishes papers on musicology in English, German, French, Russian and Italian.

The *Studia Musicologica* appears twice a year in issues making up a volume of some 400 pp.

Manuscripts and correspondence with the editors should be addressed to

Studia Musicologica
Budapest I., Országház u. 9., Hungary

The rate of subscription to the *Studia Musicologica* is 110 forints per volume. Orders may be placed with

KULTURA
Hungarian Trading Company for Books and Newspapers
Budapest 62, P. O. Box 147

or with representatives abroad.

The *Studia Musicologica* is published by the Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences *Akadémiai Kiadó* (Budapest V., Alkotmány u. 21, Hungary).

Журнал Академии Наук Венгрии «Studia Musicologica» публикует научные трактаты из области музыкологии на русском, немецком, французском, английском и итальянском языке.

Журнал «Studia Musicologica» выходит по полугодиям выпусками, составляющими один том (прибл. 400 стр.) в год.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу

Studia Musicologica
Budapest I., Országház u. 9.

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции.

Подписная цена журнала «Studia Musicologica» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет

KULTURA
Budapest 62, POB 147

или его заграничные представительства и уполномоченные.

Журнал «Studia Musicologica» издается издательством Академии Наук Венгрии «Akadémiai Kiadó» (Budapest V., Alkotmány u. 21.)

Studia musicologica

Academiae Scientiarum Hungaricae

ADIUVANTIBUS

D. BARTHA, Z. GÁRDONYI, J. MARÓTHY,
B. RAJECZKY, B. SZABOLCSI, J. UJFALUSSY

REDIGIT

Z. KODÁLY

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

TOMUS I 1961 FASCICULI 1—2

SHL
WITHDRAWN

Studia Musicologica

Academiae Scientiarum Hungaricae

A Magyar Tudományos Akadémia zenetudományi folyóirata

Technikai szerkesztő:

FALVY ZOLTÁN

A szerkesztőség címe: Budapest V., Nádor u. 7. III. 338.

A Studia Musicologica német, angol, francia, olasz és orosz nyelven tudományos értekezéseket közöl a zenetudomány köréből.

A Studia Musicologica évente 1 kötetben jelenik meg, mintegy 400 oldal terjedelemben. A kötet 2, félévenként megjelenő füzet formájában kerül kiadásra.

A közlésre szánt kéziratok, valamint a szerkesztőségi levelezés az alábbi címre küldendő:

Studia Musicologica
Budapest V., Nádor u. 7. III. 338.

Les *Studia Musicologica*, une revue de l'Académie Hongroise des Sciences, publient des travaux originaux du domaine de la musicologie en français, allemand, anglais ou russe.

La revue *Studia Musicologica* est publiée par semestre sous forme de fascicules qui seront réunis en un volume de cca 400 pages par an.

On est prié d'envoyer des manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Studia Musicologica
Budapest V., Nádor u. 7., Hongrie

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 110 forints par volume.

On peut s'abonner à l'entreprise pour le commerce extérieur de livres et journaux

KULTURA
Budapest 62, POB 147, Hongrie

ou à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

La revue *Studia Musicologica* est publiée par la maison d'édition de l'Académie Hongroise des Sciences *Akadémiai Kiadó* (Budapest V., Alkotmány u. 21., Hongrie).

Die Zeitschrift *Studia Musicologica* der Ungarischen Akademie der Wissenschaften veröffentlicht Abhandlungen aus dem Bereiche der Musikwissenschaft in deutscher, englischer, französischer, russischer und italienischer Sprache.

Die Zeitschrift *Studia Musicologica* erscheint zweimal jährlich in Heften, die einen etwa 400 seitigen Band bilden.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Studia Musicologica
Budapest V., Nádor u. 7. Ungarn.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 110 Forint. Bestellbar bei

KULTURA
Ungarisches Buch- und Zeitungs-Aussenhandelsunternehmen
Budapest 62, Postfach 147

oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

Die Zeitschrift Studia Musicologica wird durch den Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften *Akadémiai Kiadó* (Budapest V., Alkotmány u. 21, Ungarn) herausgegeben.

The *Studia Musicologica*, a periodical of the Hungarian Academy of Sciences, publishes papers on musicology in English, German, French, Russian and Italian.

The *Studia Musicologica* appears twice a year in issues making up a volume of some 400 pp.

Manuscripts and correspondence with the editors should be addressed to

Studia Musicologica
Budapest V., Nádor u. 7., Hungary

The rate of subscription to the *Studia Musicologica* is 110 forints per volume. Orders may be placed with

KULTURA
Hungarian Trading Company for Books and Newspapers
Budapest 62, P. O. Box 147

or with representatives abroad.

The *Studia Musicologica* is published by the Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences *Akadémiai Kiadó* (Budapest V., Alkotmány u. 21, Hungary).

Журнал Академии Наук Венгрии «Studia Musicologica» публикует научные трактаты из области музыкологии на русском, немецком, французском, английском и итальянском языке.

Журнал «Studia Musicologica» выходит по полугодиям выпусками, составляющими один том (прибл. 400 стр.) в год.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу

Studia Musicologica
Budapest V., Nádor u. 7.

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции.

Подписная цена журнала «Studia Musicologica» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет

KULTURA
Budapest 62, POB 147

или его заграничные представительства и уполномоченные.

Журнал «Studia Musicologica» издается издательством Академии Наук Венгрии „Akadémiai Kiadó" (Budapest V., Alkotmány u. 21.)

56,— Ft

INDEX

KODÁLY, Z.: The Tasks of Musicology in Hungary 5

SZABOLCSI, B.: La situation de la musicologie hongroise 9

RAJECZKY, B.: Spätmittelalterliche Organalkunst in Ungarn 15

FALVY, Z.: Spielleute im mittelalterlichen Ungarn 29

SZABOLCSI, B.: Mozart et la comédie populaire 65

UJFALUSSY, J.: Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken 93

KECSKEMÉTI, I.: Beiträge zur Geschichte von Mozarts Requiem 147

MARÓTHY, J.: Erkels Weg von der »heroisch-lyrischen« Oper zum kritischen Realismus 161

DOCUMENTA

Albrechtsberger-Eigenschriften in der Nationalen Bibliothek Széchényi Budapest (I.) (von L. SOMFAI) 175

MISCELLANEA

The Vienna Conference of the IFMC (by L. VIKÁR) 203

Congrès International de Musicologie en hommage à Chopin (par GY. KROÓ) 204

Internationale musikwissenschaftliche Tagung zum Gedächtnis an F. Erkel (von J. BREUER) 208

RECENSIONES

Benjamin Rajeczky: Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. (par Z. FALVY) . 211

Béla Bartók: Slovenské L'udové Piesne (von GY. KERÉNYI) 214

R 10 JUL 1964